

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DEBUSSY’NİN MÜZİKAL DİLİNİN SEÇİLMİŞ
PIYANO ESERLERİ ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ

EKİN DOĞAÇ YAMAN

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR. PAOLO SUSANNI

İZMİR 2019

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI


Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

04.09.2019


Prof. Dr. Mehmet Can Özer

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

04.09.2019


Doç. Dr. Paolo Susanni

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

04.09.2014


Doç. Ebru Güner Canbey
Doç. Dr. Çağrı Bulut

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

ÖZ

DEBUSSY’NİN MÜZİKAL DİLİNİN SEÇİLMİŞ PİYANO ESERLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Ekin Doğaç YAMAN

Yüksek Lisans Sanat ve Tasarım

Danışman: Doç. Dr. Paolo SUSANNI

2019

Bu tez, Debussy’nin müzikal dilinin gelişimini, hayatının farklı dönemlerini temsil eden dört adet seçilmiş piyano eseri üzerinden açıklamaktadır. Çalışma ayrıca, bu eserlerin 20. yüzyıl müzikal dili bağlamındaki yerini ve önemini göstermektedir.

Çalışmanın ilk kısmı, Debussy’nin hayatının biyografik yönüne ve yaşadığı dönemdeki farklı sanatsal trendlerin bestecinin müzik dilini nasıl etkilediğine odaklanır.

İkinci bölüm, Debussy’nin müziği analiz edilirken karşılaşılabilecek zorlukları açıklamak için, Debussy’nin müziği ile 20. yüzyıl müzik kompozisyonunun arasındaki ilişkiye ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise bestecinin piyano müziğinin gelişimi, ikinci bölümde anlatılan analitik metotlarla belirlenir. Bu bölümde, söz konusu olan dört piyano eseri [Arabesque No.1 (1888), Pour le Piano, Prelude (1901), L’isleJoyeuse (1904) ve Pour les Huit Doigts (1915)] analiz edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Debussy, piyano, piyano eseri, analiz, 20. yüzyıl müziği, sembolizm, izlenimcilik, on iki ton müziği.

ABSTRACT

THE EVOLUTION OF DEBUSSY'S MUSIC ON SELECTED PIANO WORKS

Ekin Doğaç Yaman

Msc, Art & Design

Advisor: Assoc. Prof. Paolo Susanni

2019

This thesis, examines the evolution of Debussy's musical language in four selected piano works that represent different periods of his life. The study also demonstrates the significance of these works in the context of 20th century musical language.

The first part of the study is dedicated to biographical aspects of Debussy's life and how different artistic trends influenced the composers musical language.

The second section, aims to shed light on the relationship between Debussy's music and principles of 20th century composition for understanding the difficulties that may be encountered while analysing Debussy's music.

In the third and final part of the study, the evolution of the composer's piano music is determined through the analytic methods set forth in the second part. The four pieces in question are: Arabesque No.1 (1888), Pour le Piano, Prelude (1901), L'isle Joyeuse (1904) and Pour les Huit Doigts (1915).

Keywords: Debussy, piano, piano piece, analyze, 20th Century music, symbolism, impressionism, twelve-tone music.

TEŞEKKÜR

Tez alıŐmasının planlanmasında, yazılmasında, yürütülmesinde ve tamamlanmasında ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi birikimi ve tecrübelerinden yararlandığım, alıŐmamı bilimsel temeller ışığında Őekillendiren, sayın hocam Do. Dr. Paolo Susanni'ye teŐekkürlerimi sunarım.

Ekin Doğa Yaman

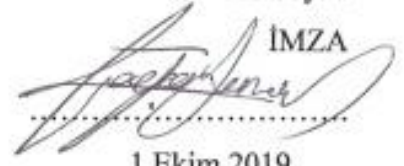
İzmir, 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunmuş olduğum “DEBUSSY’NİN MÜZİKAL DİLİNİN SEÇİLMİŞ PİYANO ESERLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ” adlı çalışmamın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Ad Soyad

İMZA



1 Ekim 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	vi
ABSTRACT.....	vii
TEŞEKKÜR	viii
YEMİN METNİ	ix
İÇİNDEKİLER	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: DEBUSSY’NİN HAYATI VE BESTECİLİĞİNİN GELİŞİMİ.....	3
1.2 DEBUSSY’NİN HAYATI.....	3
1.2 DEBUSSY VE İZLENİMCİLİK.....	6
1.3 DEBUSSY VE SEMBOLİZM	8
2. BÖLÜM: DEBUSSY’NİN MÜZİK ANALİZLERİNDE KARŞILAŞILAN	
PROBLEMLER	10
2.1 DÖNEMSEL FAKTÖRLER.....	11
2.2 ANALİTİK FAKTÖRLER.....	13
2.2.1 Serializm.....	15
2.2.2 Serial Olmayan (Non-Serial) Müzik.....	17
2.3 ANALİZ ZORLUKLARI	18
3. BÖLÜM: ESER ANALİZLERİ	23
3.1 ARABESQUE No.1 (1888)	23
3.1.1 Sonuç	29
3.2 POUR LE PIANO (PRELUDE) (1901)	31
3.2.1 Sonuç	36
3.3 L’ISLEJOYEUSE (1904)	36
3.3.1 Sonuç	46
3.4 POUR LES HUIT DOIGTS (1915).....	46
3.4.1 Sonuç	53
SONUÇ.....	54
KAYNAKÇA	55

ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİL 1: SAYILAR İLE GÖSTERİLMİŞ SERIALİZM MATRİSİ.	16
ŞEKİL 2: NOTA İSİMLERİ İLE GÖSTERİLMİŞ SERIALİZM MATRİSİ.	17
ŞEKİL 3: ARALIK SINIFLANDIRILMASI.	19
ŞEKİL 4: ARALIK DÖNGÜLERİ (SUSANNİ, ANTOKOLETZ, 2012:22).	20
ŞEKİL 5: A/A SİMETRİ EKSENİ.	21
ŞEKİL 6: 7/5 DÖNGÜSÜNÜN DİYATONİK OLARAK DÜZENLENMESİ.	21
ŞEKİL 7: 4/8 DÖNGÜSÜNÜN 2/10 ALT KÜMELERİ.	22
ŞEKİL 8: AKUSTİK DİZİ ÜZERİNDE DİYATONİK VE OKTATONİK GENİŞLEME.	23
ŞEKİL 9: DEBUSSY: ARABESQUE NO.1 (ÖÖ.1-2).	24
ŞEKİL 10: DEBUSSY: ARABESQUE (ÖÖ.6-7).	25
ŞEKİL 11: TAM BEŞLİ İLE DEĞİŞTİRİLEN SES İÇERİĞİ.	25
ŞEKİL 12: DEBUSSY: ARABESQUE (ÖÖ.13-16).	25
ŞEKİL 13: DEBUSSY: ARABESQUE NO.1 (ÖÖ.17-25), BEŞLİLER VE YEDİLİ AKORLAR... ..	26
ŞEKİL 14: 7/5 DÖNGÜSÜ ÜZERİNDEKİ TAM BEŞLİ KAYDIRMA İLE ELDE EDİLMİŞ DİZİLER.	26
ŞEKİL 15: DEBUSSY: ARABESQUE NO.1 (ÖÖ.31-38).	27
ŞEKİL 16: DEBUSSY: ARABESQUE NO.1 (ÖÖ.63-66).	28
ŞEKİL 17: DEBUSSY: ARABESQUE NO.1 (ÖÖ.93-99).	29
ŞEKİL 18: BİLEŞİK DÖNGÜSEL SES KOLEKSİYONU ÜZERİNDE TAM BEŞLİLERİN AÇILIŞI.	30
ŞEKİL 19: DEBUSSY: POUR LE PIANO (ÖÖ.1-2).	31
ŞEKİL 20: DEBUSSY: POUR LE PIANO (ÖÖ.4-5).	31
ŞEKİL 21: DEBUSSY: POUR LE PIANO (ÖÖ.43-45).	33
ŞEKİL 22: DEBUSSY: POUR LE PIANO (ÖÖ.59-64).	33
ŞEKİL 23: DEBUSSY: POUR LE PIANO (ÖÖ.125-130).	34
ŞEKİL 24: DEBUSSY: POUR LE PIANO (ÖÖ.140-145).	35
ŞEKİL 25: DEBUSSY: POUR LE PIANO (ÖÖ.156-157).	35
ŞEKİL 26: DEBUSSY: L'ISLE JOYEUSE (ÖÖ.1-4).	37
ŞEKİL 27: DEBUSSY: L'ISLE JOYEUSE (ÖÖ.2-9).	38
ŞEKİL 28: 2/10 VE 7/5 DÖNGÜLERİ.	38
ŞEKİL 29: AKUSTİK DİZİNİN İÇERİSİNDEKİ OKTATONİK ALT KÜMELER.	39
ŞEKİL 30: DEBUSSY: L'ISLE JOYEUSE (ÖÖ.10-11).	39
ŞEKİL 31: DEBUSSY: L'ISLE JOYEUSE (Ö.12).	40

ŞEKİL 32: DEBUSSY: L'ISLE JOYEUSE (ÖÖ.13-14).....	40
ŞEKİL 33: DEBUSSY: L'ISLE JOYEUSE (ÖÖ.13-14).....	41
ŞEKİL 34: AKUSTİK DİZİ VE T.T-1 SERİSİ.	41
ŞEKİL 35: DEBUSSY: L'ISLE JOYEUSE (ÖÖ.24-27).....	42
ŞEKİL 36: MODLARIN DÖNGÜSEL TAMAMLANIŞI.....	42
ŞEKİL 37: DEBUSSY: L'ISLE JOYEUSE (ÖÖ.67-72).....	43
ŞEKİL 38: PENTATONİK DİZİ MERKEZLİ, ZİT YÖNLÜ BEŞLİ ATLAMALAR İLE OLUŞTURULMUŞ DÖNGÜSEL BÖLÜMLEME.	44
ŞEKİL 39: DEBUSSY: L'ISLE JOYEUSE (ÖÖ.94-105).....	45
ŞEKİL 40: DEBUSSY: POUR LES HUIT DOIGTS (Ö.1).....	46
ŞEKİL 41: DEBUSSY: POUR LES HUIT DOIGTS (Ö.4).....	47
ŞEKİL 42: DEBUSSY: POUR LES HUIT DOIGTS (Ö.8).....	48
ŞEKİL 43: DEBUSSY: POUR LES HUIT DOIGTS (ÖÖ.17-18).....	49
ŞEKİL 44: DEBUSSY POUR LES HUIT DOIGTS (ÖÖ.20-22).....	50
ŞEKİL 45: DEBUSSY: POUR LES HUIT DOIGTS (ÖÖ.32-33).....	51
ŞEKİL 46: DEBUSSY: POUR LES HUIT DOIGTS (ÖÖ.35-36).....	51
ŞEKİL 47: DEBUSSY: POUR LES HUIT DOIGTS (Ö.63).....	52

KISALTMALAR LİSTESİ

İng.	: İngilizce
Alm.	: Almanca
İt.	: İtalyanca
vb.	: ve benzeri
Bkz.:	: Bakınız:
ö.x	: Ölçü.x
öö.x	: Ölçüler arası.x
T	: Tam perde
Y	: Yarım perde
OCT-X	: Oktatonik-X
T.T-X	: Tam ton dizi-X

GİRİŞ

Müzik, çağlar boyunca sürekli olarak gelişimini sürdürerek günümüze ulaşmış bir kavramdır. Eski çağlardan günümüze kadarki bu süreçte toplumların ihtiyaçları, düşünceleri, etik, ahlak ve estetik kaygıları sürekli olarak gelişmiş, ortaya atılan yeni düşünceler denenerek sonraki dönemlere aktarılmıştır. Sürecin yarattığı birikim, yeni nesiller için bir çıkış noktası olmuş, eski üslupların değiştirilmesi, yeniden yorumlanması veya yıkılmasıyla, toplumların bilim, sanat ve teknoloji alanlarında ilerleyişi gerçekleşmiştir.

Batı sanat müziği geleneğinde, sözü edilen süreçlerin en keskinleri, eski kilise modlarından tonaliteye geçiş ve tonalitenin parçalanarak bozulması sonucu yirminci yüzyıl müziğine geçiş esnasında olmuştur. Çalışma içeriğinde bu iki kırılma noktası ile ilgili bilgi verilmiştir.

Fakat çalışmanın asıl odak noktası, Debussy'nin kompozisyon dili ile ilgili olduğundan, araştırma 19-20. yüzyıl ile sınırlanarak dönemdeki sanatsal faaliyetler incelenmiştir. 19. yüzyıl, Avrupa'da kapitalizmin yükseldiği, köklü değişimlerin olduğu ve buna bağlı olarak sınıfsal çatışmaların yaşandığı bir dönemdir. Bu kaos ortamı, bazı sanatçıların yöntemlerini değiştirmelerine, yeni sanat akımları ortaya çıkartarak kitlelerin ilgilerini toplumsal travmalara çekmeye çalışmalarıyla sonuçlanmıştır. Ayrıca yine bu dönemde, Avrupa'da baskın olan ulusalcılık düşüncesi dünyaya yayılmaya başlamış, dünya ülkelerindeki sanatçı çevreler, sanat faaliyetlerinde bir ulusal kimlik yaratma çabası içine girmiştir.

Toplumsal olayların ve ulusalcı düşüncenin sanat akımlarını etkilemesinin gözlenebileceği bir ülke de Fransa'dır. Fransa-Prusya savaşları ve 1.Dünya Savaşı arasında kalan 45-50 yıllık zaman dilimi, özellikle Paris'te, çalışma boyunca bir kısmı detaylandırılmış çeşitli sanat akımlarının doğduğu, entelektüel açıdan oldukça üretken bir dönemdir. Bu dönemde Fransa'da ortaya çıkan sanat akımları müziği bir şekilde etkilemiştir ve bu dönem üzerine yapılan araştırmaların büyük bir çoğunluğunda plastik ve edebi sanatlardaki gelişim, müzik sanatındaki ilerleyiş ile ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde, sözü edilen bu ilişkilere değinilecektir. Örneğin izlenimci ressamların yalnızca görsel ve içsel bir sanat anlayışını benimsiyor oluşu, dini ve tarihi resimlerin yerini, manzara resimlerinin almasına yol açmıştır. Ressamların doğanın devinimi içerisindeki sürekli

değişen izlenimlerini, kaybolmadan, bir an önce yakalama girişimleri, resim yapılmaya başlanmadan önceki olası bir tasarım veya kılavuzu gereksiz kılar. Bu yeni sanat anlayışı, çalışmanın ikinci bölümünde anlatılmış olan fonksiyonların zayıflaması ve on iki tonun eşitliği neticesinde ortaya çıkan özgür ve kuralsız müziğin yöntemiyle benzerlik gösterir.

19. yüzyıldaki egemen üslup Alman romantizmi, kromatik yöntemi sebebiyle tonalitenin imkanlarını tüketmiştir. Dönemin sanatsal açıdan hareketli olduğu göz önüne alındığında, müzik için tonalite imkanlarının tüketilmesinin, yeni bir üslubun ortaya çıkmasıyla sonuçlanacak olması kaçınılmazdır. Debussy, Alman romantik müziğinden en radikal uzaklaşmayı gerçekleştirmiştir (Çöloğlu, 2013). Debussy ile ilgili yapılan araştırmalarda, bestecinin yeni yöntemi, dönemin plastik ve edebi sanatlarıyla ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışılmış, teorik analizler ise geleneksel armoni kuralları ve terminolojisi kullanılarak yapılmaya çalışılmıştır. Fakat, her nasıl sembolizm gibi sanat akımları eskiyi değiştirmiş, buna bağlı olarak yeni analiz yöntemleri ve terminolojisi ile incelenmişse, müzikte de bu durum aynı şekilde geçerli olmak zorundadır.

Debussy'nin piyano eserlerinde fonksiyonel ilişkiler kurmak neredeyse imkansızdır, kurulabilecek ilişkiler ise armonik ilişkileri açıklamada yeterli olmaz. Çünkü Debussy, on iki tonun tamamını fonksiyonel olmayan ve düzenlenmemiş bir tını kümesi olarak ele alır. Bu duruma koşut olarak, bestecinin müziğinde genellikle fonksiyonel kadanslara rastlanmaz (Çöloğlu, 2013:74-75). Tonalite ve modalitenin sınırlı yapısında mümkün olmayan birden çok modun veya dizinin aynı anda kullanılması görülür. Ayrıca çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümünde değinilen tam ton, oktatonik veya pentatonik diziler, melez modlar bestecinin piyano kompozisyonlarında sürekli olarak kullanılır.

Yukarıda anlatılan sebepler, Debussy'nin piyano müziğinin geleneksel tonalite unsurlarıyla açıklanamayacağının bir göstergesidir. 20. yüzyıl müziği oluşumu bakımından yeni bir terminolojiye ve analiz yöntemine ihtiyaç duymaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde bu analiz yöntemlerinden bazıları incelenecek, üçüncü bölümde ise Debussy'nin dört adet seçilmiş piyano eseri bu yeni terminoloji kullanılarak analiz edilmeye çalışılacaktır.

1. BÖLÜM: DEBUSSY’NİN HAYATI VE BESTECİLİĞİNİN GELİŞİMİ

1.2 Debussy’nin Hayatı

Claude Debussy 22 Ağustos 1862 yılında Paris yakınlarında, Corot’un resimlerinde ölümsüzleştirdiği Saint-Germain en Laye’de doğdu. Burası aynı zamanda “Fransa Adası” olarak adlandırılmıştır. (The Musical Quarterly, 1918:542) İlk müzik derslerini 1869 yılında Jean Cerutti’den almıştır. Daha sonra Chopin’in öğrencisi olduğu söylenen Madame Maute de Fleurville ile piyano derslerine devam etmiştir. (Çevik, 2002:16) 1873 yılında girdiği Paris Konservatuvarı yıllarında ise piyano öğrenimini Marmontel, besteleme ve kompozisyon derslerini Massenet ve Guiraud, armoni derslerini ise Lavignac ile çalışmıştır. (The Musical Times, 1908:81) Öğretmenleri tarafından müziği seven fakat piyano çalamayan bir öğrenci olarak nitelendirilmesine rağmen, konservatuar yıllarında birçok ödül almıştır. Okul yaşamı boyunca var olan armoni kurallarını reddetmiş, bu bağlamda öğretmenlerinden farklılaşmıştır. Armoni derslerinde, özellikle tam beşlileri içeren denemeleri öğretmenlerini oldukça şaşırtmış, bu derslerde yarattığı sıra dışı armonik dil ve form yapıları bestecinin kompozisyon dilinin gelecekte ne kadar farklı olacağına dair bir gösterge sunmuştur. Öte yandan bestecinin solfej öğretmeni Lavignac, Debussy’nin sıra dışı armonik ve formal karmaşasının içinde dahiyane bir duyarlılık olduğunu düşünmüş ve Debussy’nin armoni derslerine olan “sevgisizliğinin” giderilmesinde önemli bir rol oynamıştır. (Jameson, 1942:14)

1879 yılında, Tchaikovsky’nin ona ekonomik bağışlar yapan bir hayranı ve aynı zamanda amatör bir müzisyen olan Madame Nadejda Filaretovna von Meck, Debussy’nin öğretmeni Marmontel’e yazdığı mektupta, Rusya’da kendine yardımcı olabilecek bir oda müziği piyanisti önermesini istemiştir. Debussy’nin Rusya’daki görevi ise Madame Meck’e eşlik etmek, çocuklarına piyano dersi vermek ve bir trioda piyanistlik yapmak olacaktı. Bu olayın sonucunda Debussy, üç yıl kalacağı Rusya’ya gitmiştir. Debussy’nin burada dönemin bestecileri Korsakov, Borodine ve Moussorgsky’nin eserleri ile tanıştığı söylenir. G. Jean-Aubry, 1918 tarihli yazısında Debussy’nin bu Rus gezisi sayesinde yeni ufuklara yelken açtığından ve kariyerinin

büyük ölçüde belirlendiğinden bahseder. Aubry'e göre, Rusya'da geçirdiği zaman boyunca Debussy, oradaki halkın müziğine de tanık olmuş, halk müziğindeki armonik ve ritmik yapıların tıpkı kendi müzikal fikirlerindeki gibi "özgür" olduğunu keşfetmiş, hali hazırda gelişkin olan müzikal yelpazesine burada geliştirdiği yeni fikirleri de katmıştır. (The Musical Quarterly, 1918:545)

Fakat, bestecinin Rusya'ya gitmeden daha önce Rus müziğiyle tanıştığı yönünde görüşler de mevcuttur. Rollo H. Myers, Debussy'nin bu seyahati ile ilgili bestecinin kendi izlenimlerini içeren bir belge olmadığı için bestecinin Rus müziğinden etkilenip etkilenmediği sorusunun cevabının net bir şekilde verilemediğini savunur. Debussy'nin Rus müziği ile tanışmasını, Rus okulu müziğinin 1870'lerde özellikle Liszt sayesinde diğer ülkelere yayılması ile ilişkilendiren Myers, Rimsky-Korsakov'un "Sadko" adlı operasının önce Almanya'da, daha sonra 1878 yılında Paris Fuarı'nda sergilenmesini ve aynı yılda Rubinstein'in, Rus müziklerinden oluşan dört konser yönetmesini bu duruma örnek olarak gösterir. Debussy'nin öğrencilik yıllarında konservatuar kütüphanesinde Glinka, Balakirev, Korsakov ("Sadko ve The Maid of Pskov" operaları) ve Mussorgsy ("Boris Godunov" operası) gibi birçok Rus bestecinin eserlerinin bulunması, yine Paris'te, 1880 yılında bir müzik gazetesinde Rus müziği hakkındaki bir yazı dizisi yayımlanması da Debussy'nin Rusya'ya gitmeden önce Rus müziğini zaten tanıyıp tanımadığı ihtimalini güçlendirir. (Music & Letters, 1958:337-338).

Debussy, kendi müziğine katabileceği her türlü yeni müzik deneyimlerine kulak kabartmıştır. Bu yüzden Wagner, Mussorgsky, Borodin, Stravinsky ve Satie gibi besteciler Debussy'nin kompozisyon dilinin gelişim periyodunda etkili olmuştur. Yine Myers'e göre, Debussy'nin müziklerinde bu etkiler çok net görünmez, besteciye yalnızca fikirler veren bu etkiler Debussy'nin yöntemlerini değiştirmek yerine, Debussy dilinde yeni biçimler alırlar. (Music & Letters, 1958:337-338).

Debussy, 1884 yılında 'L'Enfant Prodigue kantatıyla "Prix de Rome" ödülüne layık görülmüştür. O dönemde birkaç şarkı ve piyano için bir düet olan "Petite Suite" eserini bestelemiştir. Roma'da kaldığı süre boyunca besteci, yarışma kuralları gereğince, bestelediği eserleri Paris'teki jüriye gönderirdi. Yolladığı piyano, orkestra ve koro için olan senfonik şiiri "Le Printemps" ve Rosetti'nin "Blessed Damsel" adlı şiirinin Fransız çevirisine, soprano solo ve kadın korusu için yaptığı uyarlamadan oluşan çalışmaları, jüriler tarafından düzensiz ve modernizme kapılmış

olmaları sebebiyle olumsuz yönde eleştirilmiştir. Öyle ki, bu eserlerin halka açık performansları bile sergilenmemiştir. (The Musical Times, 1908:81). Debussy bu dönemde Liszt ile tanışır ve onu piyano çalarken dinleme fırsatı olmuştur. Ayrıca besteci, İtalya'da kaldığı süre boyunca, özellikle Lossus ve Palestrina'nın eserlerini incelemiş ve 16. yüzyılın kutsal müziğinden çok etkilenmiştir. (Music Educators Journal, 1979:71)

1889 Yılında Paris'teki fuara katılması, Debussy'nin müzikal dilinin olgunlaşma sürecinde çok etkili olmuştur. Fuarda, batı üslubuna tamamen yabancı olan doğu ülkelerinin müziğini ilk kez duyan besteci, genel olarak vurmali çalgılardan oluşturulmuş "Gamelan" orkestrasının müziğinden çok etkilenir. Her ne kadar Bayreuth Festivali'nde bulunup Wagner'in eserlerini incelemiş ve çok sevmiş olsa da Alman egemen romantizmi dışında bu eski egzotik müziklerden de oldukça etkilenmiş, onları da çalışıp tecrübe etmiştir. Bu durum, batıdaki kromatik müzik dili ile doğunun egzotik müziği arasında bir sentez oluşturmasına, modal diatonik müzik ile 19. yüzyıl kromatiğini kaynaştırmasını sağlamıştır. (Music Educators Journal, 1979:71)

Yukarıda sözü edilen detaylar Debussy'nin yirmili yaşların sonuna geldiğinde kompozisyon dilinin belirlenmiş olmasını sağlar. Almış olduğu konservatuar eğitimi sonrasında usta bir müzisyen olarak nitelendirilen bestecinin kompozisyon dilini geliştiren genel öğeler, Madam von Meck ile yaptığı Rusya gezileri, İtalya'da kaldığı süre boyunca Lossus ve Palestrina'nın eserlerini incelemesi ve besteciye mevcut geç romantizminden farklı yaratıcı yönler aramaya iten diğer etkenlerdir. Bu etkenler; izlenimcilik ve izlenimcilik sonrası resim, art nouveau, sembolist şiir, Erik Satie ile dostluğu ve Amerikan müziği, Paris'teki müzik ve diğer sanatsal ve entelektüel öğeler olarak sıralanabilir. (Music Educators Journal, 1979:71)

Debussy solo piyano için eserlerini bu dönemde bestelemeye başlar. İlk olarak Deux Arabesques (1890-1891) adlı eserini bestelemiştir. Daha sonra Mazurka (1890), Reverie (1890), Ballade (1891) ve Suite Bergamasque (1890-1891) gelir. Fakat Suite Bergamasque ancak 1905 yılındaki revizyondan sonra yayınlanmıştır. (The Musical Quarterly, 1921:418-460) 1894 yılında ise ilk önemli eseri sayılan "Prélude à l'après-midi d'un faune" u besteler. Bu eser Mallarme'nin aynı adlı şiirinden esinlenerek yazılmıştır. Daha sonra besteci (1895), "Pelleas et Melisande" operasının ilk metnini tamamlamıştır.

1.2 Debussy ve İzlenimcilik

İzlenimcilik akımı 19. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan bir akımdır. 1870-80 yılları arasında izlenimcilik, dönemin sanatsal faaliyetlerinin tümünü etkisi altına almış bir kavramdır. Aslında bu faaliyetlerin içinde, dönemin sanatsal yaklaşımı olan izlenimcilik akımından farklı olarak simbolizm, gerçekçilik veya bilimcilik gibi başka akımlar da bulunuyordu fakat hepsi izlenimcilik çatısı altında toplanmıştı. (The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1941:34)

İzlenimcilik kavramının kökeni 1870 öncesi ressamların manzara resimlerine dayanır. Kavramın temelleri, bu dönemdeki üç genç ressam Monet, Renoir ve Pissarro’nun ışığın sudaki yansımalarının suya yeni bir hayat verdiğini, hareket kattığını düşünerek bu yansımaları resmetmeye başlamalarıyla atılmıştır. Yansımalarındaki renkler, resimlerdeki gölgelerin koyu renkler yerine zıt renkler ile betimlenmesini sağlamış, kullanılan yeni ifade biçimleri ressamların paletlerini yeniden şekillendirmiştir. Önceleri yalnızca su ve sudaki yansımalar bu şekilde resmedilmiş, fakat bu durumun resimlerde teknik açıdan bir dengesizlik yaratması sonucu insan figürleri dahil her şey bu yeni fikre göre tasvir edilmeye başlanmıştır. İzlenimci yaklaşım ışık ve doğa ile iç içe olduğu için ressamlar atölyelerini terk etmiş ve doğayı seyre koyulmuşlardır. Doğanın devinimi içerisindeki anları kendi gördükleri biçimde resmetmişlerdir. Buradaki ana fikirlerden biri ışığın nesnelere etkileşiminin tüm doğayı anlatmak için kullanılan yegâne parametre olmasıdır. Fakat zamanla ışık bir anlatım ögesi, diğer bir deyişle bir gerçeklik unsuru olmaktan çıkıp bir stilin ana disiplini haline dönüşmüş, bu stil ise izlenimcilik olarak anılmıştır. (The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1941:35)

Terim, adını Claude Monet’in 1874 yılında Paris’te sergilenen “Impression: Soleil Levant” isimli tablosundan alır. Bu sergiyi oluşturan sanatçı topluluğuna, Monet’in aynı sergideki resminden yola çıkılarak “Impressionist”, yani izlenimciler ismi takılmıştır. İsim ilk kez, bu sergi hakkında bir yazı yazan gazeteci Lois Leroy tarafından, dönemin geleneksel yaklaşımından vaz geçen, nesnelere kendi yeni yöntemleri ile resmeden sanatçıları küçük görmek için kullanılmıştır. (Gedikli, 2006:1-2)

İzlenimcilik doğanın devinimi ile iç içedir. Sürekli hareket halinde olan doğa, izlenimci ressamların çalışmalarını normale kıyasla çok daha kısa bir süre içerisinde hızlı fırça darbeleriyle çabuk çabuk yapmaya itmiştir. Sanatçıların bakış açısına ve o anki hislerine göre izlenimler kişiden kişiye değişim gösterir. Kişinin gördüğü biçem, resmin yeni değerine dönüşmüştür. İzlenimci resimlerde geometrik biçimler kaybolurken, ışık ve renklerin kişiye nasıl göründükleri önem kazanır. İzlenimci yaklaşım çizgisel ve belirgin olana aldırılmaz. Önceki sanat akımlarının gelişmiş teknik imkanları yerine yalnızca kişinin gördüğüne odaklandığı için bu çalışmalarda belirgin bir sadeleştirme hakimdir (Barbur, 2018:6-7)

Debussy, genellikle müzikte izlenimciliğin öncüsü, hatta yaratıcısı olarak anılır. Bestecinin renk, tını ve hazzı odaklanışı, izlenimci ve sembolist entelektüel çevreler ile olan arkadaşlık ilişkileri ve izlenimci resimlere olan ilgisi, Debussy'nin izlenimci müziğin öncüsü olarak kabul edilmesinin nedenlerindedir.

Fakat Debussy, kendisini izlenimci olarak görmemiştir. Bu şekilde anılmasından duyduğu rahatsızlığı, 1908'de Jacques Durand'a 'farklı bir şeyler yaratmaya çalışıyorum, bu aptallar onu izlenimcilik olarak adlandırıyor. Son derece kötüye kullanılmış bir tanım' diyerek ifade etmiştir (Musical Times, 1981:21).

Debussy'nin müziğinin izlenimci olduğuna inanan otoriteler, resim sanatının renklerin arasında bir uyum yakalamak istemesini müzikteki armoniye benzetir ve müzikle resmin iç içe olduğunu savunur. Bu arayış resmin, ışığın en aydınlık derecesinin ana tema olduğu bir senfoniye benzemesini sağlar. Bu düşünce Debussy'nin müzikal işçiliği ve akor kombinasyonlarını Le Sidaner ve Claude Monet gibi ressamların renk manipülasyonuna benzetir. Waldo Serden Pratt, *The New Encyclopedia of Music and Musicians* adlı kitabında Debussy'nin izlenimcilik akımının çabucak lideri olarak sayılmaya başladığını ifade eder. Pratt, bestecinin müziğindeki resimsel etkinin yanı sıra narin iç dünyasını ses aracılığıyla somutlaştırabiliyor olmasını bu seçilişe bir sebep olarak gösterir. Pratt'a göre, bu son derece önemli müzik anlayışını ortaya koyabilmek için Debussy, tonalitenin kemikleşmiş kurallarından uzaklaşarak figür ve konturlardan ziyade renkli armoniler ve kontrastlar yaratmıştır. Bu süreç boyunca olağandışı sayılabilecek farklı diziler, yeni armonik seriler ve esnek ritimler kullanmıştır (Jameson, 1942:21-22).

1.3 Debussy ve Sembolizm

İzlenimcilik gibi kişisel duyguların ön plana çıktığı, gerçekçilik ve doğalcılık akımına karşı türemiş bir başka akım ise sembolizmdir.

Sembolist şiir, nesnelere doğrudan değil dolaylı yoldan anlatmayı seçer. Her nasıl izlenimci ressam, izlenimlerinin kendisinde yarattığı izdüşümlerini tuvale yansıtıyorsa, sembolist şair de şiirin nesnesinin kendisinde uyandırdığını simgeleri ve çağrışımlara başvurarak anlatmıştır. Gerçekçilik ve doğalcılık akımının (parnasyen şiir) araştırmacı ve nesnel yapısına karşıt olarak sembolist şiir bireyseldir. Şiirin nesnesi üstü kapalı bir biçimde sunulur. Gerçekçilik akımında anlatım bilimsel ve çağrışımdan uzakken sembolist şiirdeki anlatım daha belirsizdir. Sembolist şairler az bilinen veya birden çok anlama gelebilecek kelimeleri seçmeye çalışmış, kelimelerin anlamlarından çok, oluşturdukları ritmik ve armonik uyumlar ile yakından ilgilenmiş, nesneyi simgeler ve mecaz anlatımla sunabilmeyi şiir yazımındaki olgunluğun bir göstergesi olarak kabul etmişlerdir (Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2016:156-157).

Fransa'da resim ve şiir dalındaki yenilikçi akımlara karşın müzikte aynı hareketlilik söz konusu değildir. Fransa-Prusya savaşı sonrasında bir Alman nefreti başlamış olmasına rağmen dönemin bestecileri Faure, Massenet ve özellikle Saint Saens klasik Alman geleneğinden uzaklaşmamış, muhafazakâr ve yeniliğe kapalı bir yöntem belirlemişlerdir. Tüm bunların yanında César Franck daha farklı bir dil oluşturmuş ve bu bağlamda Debussy'nin öncülü sayılabilmektedir. Öğrencilik yıllarında geleneksel öğretileri tamamen reddeden Debussy, konvansiyonel akademik yöntemlerden uzaklaşmayan ve bu yüzden Alman üslubundan sıyrılmayan bestecilere kıyasla devrimci ve özgün bir dil geliştirmiştir. (Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2016:156-163).

Debussy'nin sembolizm ile doğrudan ilişkili besteleri mevcuttur. Sembolist şair Stéphane Mallarmé'nin aynı isimli şiirinden bestelediği Prélude à l'Après-midi d'un Faune buna bir örnektir. Ayrıca yine Mallarmé, Charles Baudelaire ve Paul Verlaine'nin şiirlerini şarkı olarak bestelemiş, Maurice Maeterlinck'in librettosunu yazdığı Pelléas et Mélisande operasını bestelemiştir.

Debussy'nin müzik dilinin sembolizmle olan asıl benzerliği ise her ikisinin de devrimci ve eskiyi yıkan yaklaşımıdır. Her nasıl sembolistler eskiyi dönüştürürken

sözcükleri yeniden ele almış, anlatım yöntemlerini değiştirmişse Debussy de klasik Alman üslubundan farklı, fonksiyonel olmayan yeni bir müzik dili kullanarak eskiyi dönüştürmeye çalışmıştır. Debussy, müziğin sıkı ve geleneksel olmaması gerektiğini savunmuş, renk, tını ve hazza odaklanmıştır. Bu yaklaşım sembolistlerin şiiri kalıplardan uzaklaştırıp sözcük ve dizeleri ritmik ve tınısal açılardan ele almalarıyla benzerlik gösterir.

Sembolist şiirden önce kelimelerin anlamları nesnelidir. Debussy'nin müzik dili ve sembolizm arasındaki benzerlik bu noktadan yola çıkılarak daha net anlatılabilir. Nasıl her kelimenin sözlükte ayrı bir karşılığı varsa, fonksiyonel armonik kurallara göre de seslerin, eser yazılmadan önce belirlenmiş anlamları vardır. Bu anlam tonal hiyerarşi olarak adlandırılır. Tonal müzikteki bu önceden belirlenmiş durum, kelimelerin sözlükte önceden yazıyor olmasıyla ilişkilendirilebilir. Sembolist şairler, kelimeleri sözlükteki anlamlarından uzaklaştırarak onları birer sembole dönüştürmüş, bireyselleştirmişlerdir. Buna göre kelimeler artık önceden belirlenmiş anlamlar haricinde daha farklı anlamlara gelebilir, türlü türlü çağrışımlara sebep olabilir. Kelimelerin bu şekilde özgürleşmesi sembolizmin ana temellerinden biridir. Öte yandan Debussy ise, fonksiyonel armonideki kompozisyon öncesi belirlenmiş ses hiyerarşisi kavramına karşı çıkar, sembolistlerin kelimelere yaptığının aynısını seslere yapar. Seslerin bir sistem içerisinde oturtulduğu hiyerarşiyi kaldırarak sesleri özgürleştirir. Artık sesler sistem içerisindeki yerlerine bakılmaksızın farklı anlamlara gelebilir, farklı ses koleksiyonlarına (akor veya motif) dönüştürülebilir ve kişiden kişiye değişebilecek çağrışımlarda bulunabilir. Tonalitenin en temelinde yatan gerilme çözülme ve toniğe dönüş kuramı, müzikte anlamın hiyerarşik ses ilişkilerinden doğmasına neden olur. Bu yüzden tını, renk, hatta ritim bile tonal hiyerarşiye kıyasla geri plandadır. Debussy, tonaliteyi güçsüzleştirerek ritmi ve tınıyı ön plana çıkarmıştır ve bu yönüyle sembolizm ile benzerdir. (Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2016:164-165).

2. BÖLÜM: DEBUSSY’NİN MÜZİK ANALİZLERİNDE KARŞILAŞILAN PROBLEMLER

Batı müziği öğretisi geleneksel fonksiyonel armoni kurallarını temel alır. Majör minör diziler, aralıklar, ana ve yedili akorlar bu sistemin temelini oluşturur. Fonksiyonel armoniden önceki (modal müzik) ve sonraki (20. yüzyıl müziği) dönemler ise bu anlatıların içerisinde yeterince yer bulamaz. Her ne kadar fonksiyonel armoni öğretisi herhangi bir dönem müziğini analiz etmek için gerekli olsa da tek başına yeterli değildir.

20. yüzyıl müziği, majör ve minör dizilere dayalı geleneksel üslup olan fonksiyonel armoniye kıyasla farklılıklar gösterir. 20. yüzyıl başında besteciler, on iki seslik tını kümesini, önceki üsluplardaki gibi yedi diyatonik perde ve bunları geliştiren beş kromatik perde olarak değil, eşit önem ve potansiyele sahip on iki yarım perdenin oluşturduğu bütün bir dizi olarak kavramışlardır (International Journal of Musicology, 183). Geleneksel üslupta kullanılan dizilerin her derecesi bir öneme sahiptir ve isimlendirilmiştir (tonik, medyant, dominant vb.). Bu dereceler müziğin oluşumu esnasında farklı rollere sahiptir. Her birisi dominant-tonik arasında yaratılan gerilme çözülme ilişkisi sürecince kendilerine biçilmiş görevleri üstlenerek müzikal bütünlüğü yaratır. Bu sistem içerisinde derecelerin arasında bir hiyerarşi oluşturulmuştur ve buna bağlı kalınarak derecelerin önem sırasına göre düzenlenmesiyle “fonksiyonel müzik” oluşturulur. Bu sistemin en belirgin özelliği “bir oktavin eşit olmayan bir biçimde”¹ bölünmesiyle elde edilen majör/minör dizilerdir. Romantik dönem ile gelen kromatizm, fonksiyonların zayıflamasına ve sonucunda tonal hiyerarşinin de bozulmaya başlamasına sebep olur. Tonalitenin vazgeçilmez temeli olan, majör/minör sistemi yıkılmış, sesler arasındaki hiyerarşi giderek zayıflayarak sonunda on iki tonun eşitliği sağlanmıştır (Susanni, Antokoletz, 2012).

Bu dönemde İkinci Viyana Okulu ve Schoenberg, serial müziğin oluşturulmasıyla sonuçlanan yeni bir metodoloji geliştirirken, Debussy gibi besteciler, tonaliteyi yeniden şekillendirmiştir. Roland Nadaeu, Debussy’nin

¹ Majör veya minör dizi kalıpları bir oktavi tam ve yarım aralıklara eşit olmayan bir biçimde böler. 20. Yüzyıl müziğinde kullanılan aralık döngüleri ise on iki tonun simetrik olarak bölünmesiyle oluşturulmuştur (Susanni, Antokoletz, 2012).

hijerarşik akor çözümlerine duyulan sabit ihtiyacı ortadan kaldıracak yeni bir tonalite tedavisi geliştirdiğini söylemiştir (Forqurean, 2014:1).

Bu dönemde besteciler, diyatonic majör/minöre yani fonksiyonel armoniye dayanmayan, aralık döngüleri² gibi yeni tonal yürüyüş yöntemleri kullanmışlardır. Aralık döngüleri, müzik içerisinde yapı ilişkilerini sağlamanın yanı sıra, çeşitli tını yapılarına yayılmış doğrusal ve armonik hareketlerin kontrolünü düzenlemek için de kullanılmıştır (International Journal of Musicology, 183-184).

Yukarıda anlatılan süreç, geleneksel üslupta kullanılan terminolojiyi bu yeni müziği anlatmakta yetersiz kılar. On iki tonun eşitlenmesi, tonalitenin hijerarşik olmayan bir ses kümesi olarak ele alınmasını sağlamıştır. 20. yüzyıl müziğinde, yedi diyatonic mod, melez modlar ve aralık çevrimlerinden elde edilen yeni armonik yapılar kullanılmış, tonalite olgusu zayıflayarak yok olmaya başlamıştır. Bu durum Romen rakamlarıyla yapılan analizin bir sonuç vermemesine sebep olur. Elbette bazı eserlerde bir ses merkezinden söz etmek ve buna bağlı olarak akorları bilinen yöntemlerle derecelendirmek mümkündür fakat, bu derecelendirme yalnızca bireysel olarak yapılabilir. Diğer bir deyişle numaralandırılmaya çalışılan dereceler fonksiyonel armoninin ön gördüğü bir biçimde sıralanamadığı, yani hijerarşik bütünlüğe sahip olmadığı için yapılan analiz denemeleri sonuçsuz kalacaktır. Ayrıca, sadece majör/minöre dayalı olan ses paleti de değişerek akustik diziler, modlar, oktatonik dizi ve pentatonik dizilere kadar genişlemiştir. Kullanılan bu yeni serilerin eski analiz yöntemlerinde bir karşılığı olmaması da 20. yüzyıl müzik analizlerinde karşılaşılan problemlerden biridir.

2.1 Dönemsel Faktörler

Alman romantizmi 19. yüzyıl boyunca süre gelmiş bir ana akımdır. Akımın kökenleri Birinci Viyana Okulu ve Alman edebiyat akımı olan *Sturm und Drang*³'a dayanır. Bu üslup 19. yüzyılın ilk yarısında eser veren bestecilerin çoğunluğunun Alman veya Avusturyalı olması sebebiyle kısaca Alman romantizmi olarak tanımlanmıştır (Çöloğlu, 2013).

19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da hızla yayılan kapitalizmin bir sonucu olarak üretim, ekonomi ve toplumsal alanda köklü değişimler yaşanmıştır. Özellikle

² Aralık döngüsü (İng. *Interval cycle*): Tekrar eden özdeş aralıkların oluşturduğu tını kümesi.

³ *Sturm und Drang* (Alm.): Fırtına ve dürtü.

sanayi devriminin bir sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal çatışmalar (sınıf ayrılıkları, burjuva-proletarya çatışması) sanatçıları da etkilemiş, yaşanan toplumsal travmalar, özellikle edebiyat ve resim alanında izlerini gösterirken, bu duruma kayıtsız kalan geleneksel üsluptan bir kopuş yaşanmıştır. Örnek olarak romantizme bir tepki olarak doğan gerçekçilik akımı, toplumsal ve ekonomik değişimlerin yarattığı yıkımı gerçekleriyle gözler önüne sermeyi amaçlamıştır (Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2016:164-152).

Fransa-Prusya savaşı (1970) ve sonrasında Fransa'nın işgali, Fransa için yukarıda anlatılan değişimleri ve travmaları daha vahim bir hale getirir. İşgal sonrası kurulan Paris komünü ise Fransa ordusu tarafından oldukça kanlı bir biçimde bastırılmıştır. Daha sonra 1914'teki Birinci Dünya Savaşı, Fransa'ya zaferin yanı sıra büyük bir yıkım getirmiştir. Bu iki savaş arasındaki süreçte, Fransız ulusal kimliği taşıyan yeni akımlar ortaya çıkmıştır (Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2016:152).

Debussy'nin bestecilik yaptığı dönem, savaşların, ulusalcılığın ve Alman antipatisinin hâkim olduğu, Paris entelektüel çevrelerinde yeniliklerin arandığı ve sanatın bireyselleştiği bir dönemdir. Bu dönemde müzikte yaşanan değişiklikler dört alt başlık ile sıralanabilir:

- Tonal fonksiyonların zayıflaması sonucu geleneksel armonik yürüyüşlerin kaybolması: İzlenimcilik ve sembolizmin bireyselliği ve eskiye karşıt duruşu, müzikte de benzer değişimlerin yaşanmasıyla sonuçlanmıştır. Şiir ve resimde gerçekçilik akımına zıt olarak, duygu ve düşüncelerin sanatçıda yarattığı izlenimlerin, çağrışımlar yoluyla anlatılması, müzikte fonksiyonel kesinliğin sarsılmasıyla sonuçlanmıştır. Seslerin arasındaki hiyerarşi kaybolurken besteciler tını, renk ve hazza odaklanma yoluna yönelmiştir.
- Alman geç dönem romantik müziğinin aşırı kromatik yapısının sonucu olarak ortaya çıkan yeni kromatik ses ilişkilerinin, fonksiyonel armoniye yerleştirilememesi ve buna bağlı olarak tonalite unsurunun tamamen yok olması: Kromatik, renk kelimesinin bir tasviri olarak Yunancadan gelir. Müzikte ise majör/minör sisteme dayalı bir tonun içerisine “geçici” olarak yabancı seslerin eklenmesi olarak tanımlanabilir (Proceedings of the Musical Association, 1900-1901:198). Alman geç romantik müziğinde

kromatik dizinin giderek artan kullanımını, sözü edilen yabancı seslerin geçiciden kalıcı duruma dönüşmesiyle sonuçlanmıştır. Bu dönemde kromatizm öylesine artmıştır ki, ses ilişkileri hiyerarşik yapılarını yitirmiş, tonalitenin imkanları tükenmiştir. Bu durum eserlerin fonksiyonel perspektifte incelenmesini zorlaştırmaya başlamıştır. Kromatik müzikte, tonun içerisinde aslında bulunmayan ses ve akorlar kullanılabildiği için (majör gam için: bemol üçlü/altılı dördüncü derecenin minör olması, dördüncü derecenin ilgili minörü vb.) fonksiyonel analizin ön gördüğü Romen rakamlı uygulama sınırlı durumlarda çözüm üretebilir.

- Ulusalçılık düşüncesinin yaygınlaşarak bestecilerin tonal olmayan fakat modal olan folklorik materyalleri eserlerine eklemesi: 19. yüzyılın ikinci yarısında Almanya ve İtalya dışındaki besteciler, kendi ulusal kimliklerini ifade etmek amacıyla kendi vatanlarının folk müziğini incelemeye başladılar. Chopin, Grieg, Mussorgsky gibi bestecilerin önderliğinde oluşan bu ulusalçı hareket, bestecilerin ulusal müziklerinin temel elementlerini müziklerine katmaya başlamasıyla, yeni bir müzikal dilin oluşumunun temellerinin atılmasını sağlamıştır. Bu otantik müzik, geleneksel majör/minör dizileri yerine modlardan oluşur ve bu yüzden içeriğinde fonksiyonel armonik yapılar belirsizdir veya hiç oluşturulmamıştır (Susanni, Antokoletz, 2012:82).
- Tüm bunların sonucu olarak bilinen fonksiyon kavramı kaybolmuş ve Debussy gibi besteciler, tonal yürüyüşler için yeni yöntemler aramaya başlamıştır.

2.2 Analitik Faktörler

Batı sanat müziği, aralıkları önceden belirlenmiş ses koleksiyonları üzerine kurulmuştur. Bunlar; modlar, majör/minör diziler ve 20. yüzyıl müziğinde sıkça karşılaşılan basit veya bileşik döngüsel koleksiyonlar olarak sıralanabilir. Debussy analizlerinde karşılaşılan problemleri irdeleyebilmek için öncelikle batı sanat müziği dilinin anlaşılması gerekmektedir. Bu dilin anlaşılabilmesi için ise, batı müziğinde kullanılagelmiş dizilerin yapı ve etkileşimlerinin zaman içerisinde geçirdikleri evrim irdelenmelidir.

Erken Hristiyan sanatındaki müzik, kilise modlarından oluşmuştur ve barok döneme kadar bu modlara dayalı olan sistem kullanılmıştır. Kilise modlarının her biri, tam ve yarım sesli aralıkların her mod için özel ve sabit bir şekilde düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Modun ana sesi yani modal tonik, bu tını kümesi içinde bir önceliğe, modun kimliğini belirleyen bir referansa sahiptir ve mod üzerindeki tüm tını ilişkileri bu referans ile bağıntılı olarak incelenir. Herhangi bir mod üzerinde süslemeler haricinde bir değişiklik yapmak, modun kimliğini bozmadan mümkün olmayacaktır. Kullanılan süslemeler aslında kromatik ‐ihlallerdir‐ fakat, zayıf ritimlere yerleştirilmeleri ve geçici olmaları sebebiyle modun kimliğini bozmaz. Herhangi bir modun yapısı eğer kalıcı olarak değiştirilirse, bu sefer mod değişikliği yani yeni bir moda geçiş gerçekleşir. Modülasyon kelimesinin asıl anlamı bu mod değişikliğidir (Susanni, Antokoletz, 2012:3).

Baroktan Romantik döneme kadar olan süreçte ise tonalite adı verilen farklı bir sistem kullanılmaktadır. Bu zaman diliminde görülen tonal müzik, majör/minör dizi sistemine dayalı bir yapıdır. Majör ve minör diziler de tıpkı modlar gibi aralıkları önceden belirlenmiş tam ve yarım aralıklar (TTTTTYT veya TYTTYTT vb.) zerine kuruludur ve yine modlar gibi, kimlikleri değiştirilmeden üzerlerinde kalıcı değişiklikler yapılamaz. Tonalitede kullanılan majör veya minör dizilerdeki sesler, dereceler olarak adlandırılır ve Romen rakamlarıyla gösterilir (I-ii-iii-IV-V-vi-vii). Modal müzikte, moddaki tınların tümünün modal tonikle ilişkili olarak değerlendirilmesinin aksine, tonal müzikteki her bir derecenin önceden belirlenmiş, fonksiyonel bir rolü vardır (I-IV-V-I gibi). Her bir derecenin görevi, tonal hiyerarşı adı verilmiş daha büyük bir sistem altında incelenir. Geleneksel tonalitede tonik, tonal müziğin tını merkezini, yani tonunu belirler (Do majör tonunda Do notası toniktir). Majör/minör dizilerin içerisinde yapılan geçişi değişiklikler modal müzikteki gibi kromatik ihlaller/süslemeler olarak algılanır. Modalite açıklanırken bahsedilen modülasyon kavramı ise, tonalitede yalnızca majrden minre veya minrden majre geçildiğinde mümkün olacaktır. Çünkü esasında tonal müzik, içerisinde yalnızca iki mod barındırır (Majör: İyonyen – Minör: Eolyen). Modülasyonun anlamı bir moddan bir diğerine geçmek olduğuna göre; majör tondan bir başka majör tona geçiş bir mod değişikliği yaratmadığı için modülasyon olarak algılanamaz. Gerçek modülasyon, tonalitede yalnızca üçüncü ve altıncı derecenin değişimini gerektirmektedir ve fonksiyonel açıdan bir değişikliğe sebep olmaz. Hem

modal müzikte hem de tonal müzikte modülasyon, aynı zaman dilimi içerisinde yalnızca tek bir ses kümesi kullanılmasına izin verildiği için ancak ve ancak doğrusaldır (Susanni, Antokoletz, 2012:4).

Geç Romantik dönemin sonlarına doğru ortaya çıkan kompozisyonlarda, tonalite kuralları, yukarıda sözü edilen kromatik ihlallerin sürekli olarak artmasıyla esnemeye başlamıştır. Bu durum fonksiyonların zayıflamasına ve dizilerin kimliklerini yitirmeye başlamasına sebep olmuştur. Geleneksel tonalitedeki gibi ses ilişkileri üretemeyen modların da bu kompozisyonlara eklenmesiyle sesler arasındaki belirlenmiş hiyerarşik yapı tamamen yok olma noktasına gelmiştir. Bu durumun bir sonucu olarak on iki tonun eşitlenmesi sağlanmış, kromatik dizi kavramı literatüre yerleşmiştir. Tonalitenin yıkılışı sonrası, kromatik dizi majör ve minör dizilerin yerini almış, modern dönemin birincil ses koleksiyonu haline gelmiştir. Kromatik dizinin bir ana kaynak haline dönüşmesi seslerin eskiye göre çok daha özgür bir şekilde ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Bu köklü değişim yeni tını yürüyüşlerinin sağlanmasına olanak tanır ve bunun sonucu olarak da yeni kurallar veya yöntemler türetir. Bu kavram değişikliği, bu zamana kadar kullanılmış tüm skaler⁴ düzenlemelerin (modlar veya diziler gibi) kromatik döngünün bir alt kümesi olarak ele alınmasını gerektirir (Susanni, Antokoletz, 2012:5).

On iki tonun eşitliğine dayanan kompozisyonlar, serial ve serial olmayan olarak iki alt başlıkta incelenebilir.

2.2.1 Serializm

Patrick Riley, serializmi “bir sanat eserinin önceden belirlenmiş bir düzenleme veya matematiksel bir sekansa dayandırılarak üretimi” olarak tanımlamıştır. Müzikte serializm ilk olarak 20. yüzyılın başlarında (1920-1923) Arnold Schoenberg tarafından kullanılmıştır. Geç Romantik dönem müziğiyle birlikte fonksiyonların zayıflamasının bir sonucu olarak, bestecilerin eser yazma sürecindeki kısıtlamalar kalkmış ve bu durum atonalite sonuçlanmıştır. Müzik yazımında bir sistemin olmayışını bir rehber eksikliği olarak gören Schoenberg ise serial müzik yöntemiyle bu sorunu çözmeye çalışmıştır (Ambit, 1961:35).

On iki tonun eşitliği ilkesine dayanan bu sistem herhangi bir tonaliteden tamamen uzak kalmayı amaçlar. Kromatik dizideki on iki tonun tamamı, önce

⁴ Skaler (İng. *Scalar*): Sayısal, sayılarla ifade edilebilen.

bestecinin istediği bir biçimde düzenlenir (*prime form*) ve daha sonra bu orijinal dizinin aralıklarının ters çevrilerek uygulanması (*inversion*), tersten sıralanışı (*retrograde*), çevrimin tersten sıralanışı (*retrograde inversion*) kullanılarak eserin tamamlanması amaçlanır. Orijinal dizi ve diğer üç sıralanış biçiminin diğer on bir perdeye transpoze edilmesi ile kırk sekiz farklı seriye ulaşılabilir. (Uluğbay, 2013:5). Bu serilerin tamamı kromatik dizinin standart sıralaması temel alınarak bir matris üzerinde gösterilmiştir (Şekil.1 ve 2).

	I ₀	I ₁	I ₂	I ₃	I ₄	I ₅	I ₆	I ₇	I ₈	I ₉	I ₁₀	I ₁₁	
P ₀	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	R ₀
P ₁₁	11	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	R ₁₁
P ₁₀	10	11	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	R ₁₀
P ₉	9	10	11	0	1	2	3	4	5	6	7	8	R ₉
P ₈	8	9	10	11	0	1	2	3	4	5	6	7	R ₈
P ₇	7	8	9	10	11	0	1	2	3	4	5	6	R ₇
P ₆	6	7	8	9	10	11	0	1	2	3	4	5	R ₆
P ₅	5	6	7	8	9	10	11	0	1	2	3	4	R ₅
P ₄	4	5	6	7	8	9	10	11	0	1	2	3	R ₄
P ₃	3	4	5	6	7	8	9	10	11	0	1	2	R ₃
P ₂	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	0	1	R ₂
P ₁	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	0	R ₁
	R ₀	R ₁	R ₂	R ₃	R ₄	R ₅	R ₆	R ₇	R ₈	R ₉	R ₁₀	R ₁₁	

Şekil 1: Sayılar ile gösterilmiş serializm matrisi. [Soldan sağa: Orijinal set (*prime form*), sağdan sola: Tersten dizilim (*retrograde*), yukarıdan aşağıya: Çevrimi (*inversion*), aşağıdan yukarıya: Çevrimin tersten dizilimi (*retrograde inversion*)].

	I ₀	I ₁	I ₂	I ₃	I ₄	I ₅	I ₆	I ₇	I ₈	I ₉	I ₁₀	I ₁₁	
P ₀	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	R ₀
P ₁₁	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	R ₁₁
P ₁₀	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	R ₁₀
P ₉	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	R ₉
P ₈	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	R ₈
P ₇	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	R ₇
P ₆	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	R ₆
P ₅	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	R ₅
P ₄	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	R ₄
P ₃	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	R ₃
P ₂	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	R ₂
P ₁	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	R ₁
	R ₀	R ₁	R ₂	R ₃	R ₄	R ₅	R ₆	R ₇	R ₈	R ₉	R ₁₀	R ₁₁	

Şekil 2: Nota isimleri ile gösterilmiş serializm matrisi.

2.2.2 Serial Olmayan (*Non-Serial*) Müzik

Serial olmayan on iki ton müziğinde ise kromatik dizi, bir bütün olarak kompozisyonda kullanılabilir tüm sesleri içeren ana kaynaktır. Nasıl geleneksel tonalitede kullanılan majör/minör dizi kompozisyon öncesi bir ana tını kümesi olarak kullanılıyorsa serial olmayan on iki ton müziğinde de tamamlanmış kromatik dizi aynı işlevi görür. Serial müzikten farklı olarak, bu müzikte on iki tonun belirlenmiş bir sıralamayla önceden tanıtılması ve bunların çevrimlerinin yapılması gibi matematiksel bir durum söz konusu değildir. Herhangi bir sabit ses düzenlemesine uyulma zorunluluğu olmadığından, kromatik dizi birçok farklı yöntemle kullanılabilir. Serial olmayan on iki ton sisteminde tüm alt kümelerin kimliği sistemin bütünlüğüne bir zarar verilmeden değiştirilebilir çünkü, sistemin bütünü kromatik döngünün tamamından oluşmaktadır. Geleneksel müzik teorisindeki veya serial on iki ton müziğindeki gibi kompozisyon öncesi belirlenmiş seslerin olmaması bu durumu mümkün kılar. Ses içeriği, seslerin düzenleniş biçiminden çok daha önemlidir. Bu müzikte, kromatik dizi on iki sesli bir çember olarak ele alınmış, daha önce kullanılan tüm nota serileri bu döngünün alt kümeleri olarak kabul edilmiştir. Kromatik döngü içerisinde yapılan bölümlenmeler ile tamamlanmış veya tamamlanmamış dizi ve modlar, aynı zamanda basit veya bileşik aralık döngüleri oluşturulur. Döngüsel bölümlenme süresince elde edilen ses koleksiyonları, istenilen

aralık döngüsü kullanılarak genişletilebilir, birbirleri ardına eklenerek farklı serilere veya melez modlara dönüştürülebilir. (Susanni, Antokoletz, 2012:5-6).

Bu özgürlük, bestecinin renk paletinin batı müziğindeki tüm seslere, yani on iki tonun tamamına, herhangi bir kısıtlama olmaksızın sahip olmasını sağlar.

2.3 Analiz Zorlukları

Debussy'nin müziği serial değildir. Serializmin geç Romantik dönem sonrası oluşan kuralsızlığın bir sonucu olarak ortaya çıkmış “rehbersizliği” gidermek amacı ile kullanıldığından söz etmiştik. Buna bağlı olarak serializmin kurallı yapısı göz önüne alındığında, kuralların doğru şekilde pratiğe dökülmesi bu müziğin analizi için yeterli olacaktır. Debussy'nin müziğinin serial olmaması, on iki tonun bestecinin yapıtlarında ne şekilde kullanıldığıın analizi için yeni yöntemler gerektirmektedir. Serial olmayan müzikte bir kural olmadığı için, her besteci on iki sesli kromatik diziyi kendi istediği bir biçimde bölümleyerek kullanabilir. Bu durum bir standardizasyon eksikliği, buna bağlı olarak da bir analiz güçlüğü ortaya çıkarmaktadır.

Debussy'nin müziğini geleneksel analiz yöntemleri kullanarak açıklamak, aşağıda sıralanan dört sebepten dolayı mümkün değildir:

- Akor yürüyüşleri fonksiyonel değildir: Debussy'nin erken dönem piyano müziğinde bile fonksiyonel armoniden söz etmek sınırlı durumlarda mümkündür. Fakat bu fonksiyonlar ya güçsüzdür ya da genel görece kadanslar ile pekiştirilmemiştir.
- Tonal merkez belirlemek neredeyse imkansızdır: Debussy'nin müziğinde aynı anda birden çok mod kullanılabilir. Modal ve tonal müzikte, aynı anda yalnızca tek bir mod veya dizinin kullanılabilmesi (Bkz.: Polimodal⁵) göz önüne alındığında, bestecinin müziğinde tonal merkezi belirlemek çok zor bir hal alır.
- Tonal merkez olarak belirlenen öğeler birbirlerini takip etmez: Polimodal durumlar dışında belirlenebilen tonal merkezler değişkendir ve değişen ton merkezlerinin arasında bilinen hiyerarşik ilişki gözlenemez.

⁵Polimodal (İng. *Polymodal*): İki veya daha fazla modun aynı zaman diliminde var olması.

- Farklı tını kümelerinin birbirleri arasında yaratılan dönüşüm eski analitik sistemle açıklanamaz: Debussy'nin piyano müziğinde bulunan oktatonik ve pentatonik seriler, akustik dizi gibi melez modlar ve üçlülere dayanarak üretilmemiş yeni akorların geleneksel müzik teorisinde bir karşılığı yoktur.

Çalışmanın analiz bölümünde, skaler tını kümelerinin üretilebilmesini sağlayan yeni bir sistem kullanılarak sesler arasındaki bu yeni ilişkiler açıklanmaya çalışılmıştır. Bu yeni sistem içeriğinde:

- Aralık döngüleri (Bkz.: Interval cycle): Aralık döngüsü, özdeş aralıkların kullanımıyla oluşturulmuş ve nihayetinde başlangıç sesine dönüş ile sonuçlanan aralık zincirlerine verilen genel addır. Müzikteki aralıkların içerisinde simetrik denklikler mevcuttur. Bu denklikler gruplanarak aralık sınıfları oluşturur. Oluşturulan grup, bir oktavın, toplamı on iki yarım perdeye eşit olacak bir şekilde bölümlenmesidir. Örnek olarak minör üçlü aralığı [C-Eb] ve majör altılı [C-A] aralığı simetrik olarak denktir çünkü majör altılı aralığın çevrimi minör üçlüye eşittir [A-C-Eb]. Aralık döngülerinin bir oktav içerisindeki bölümlenmeleri minör ikili için bir (1/11), majör ikili için iki (2/10), minör üçlü için üç (3/9), majör üçlü için dört (4/8) ve artık dörtlü için altı (6/6) adettir. Tam dörtlü döngüsü (5/7) bu bölümlenme içerisinde yer alamaz, çünkü ana sese dönülüp döngünün tamamlanabilmesi için birkaç oktavı geçmesi gerekmektedir [C-G-D-A-E-B-F-F#-C#-G#-D#-A#-E#-C] (Susanni, Antokoletz, 2012:21).

Aralık-1/11	=	m2/M7
Aralık-2/10	=	M2/m7
Aralık-3/9	=	m3/M6
Aralık-4/8	=	M3/m6
Aralık-5/7	=	T4/T5
Aralık-6/6	=	+4/-5

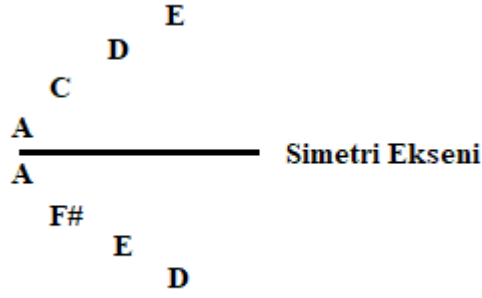
Şekil 3: Aralık sınıflandırılması.

0/12	1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6/6
C	C				C	
C	B				E#	
C	Bb				A#	
C	A				D#	
C	G#				G#	
C	G				C#	
C	F#	C C#			F#	
C	F	A# B			B	
C	E	G# A	C C# D		E	
C	Eb	F# G	A Bb B	C C# D Eb	A	
C	D	E F	F# G G#	G# A A# B	D	C C# D Eb E F
C	C#	D D#	Eb E F	E F F# G	G	F# G G# A A# C#
C	C	C C#	C C# D	C C# D Eb	C	C C# D Eb E F

Şekil 4: Aralık döngüleri (Susanni, Antokoletz, 2012:22).

- Bileşik döngüsel koleksiyonlar: Bir aralık döngüsünü oluşturan aralık sınıfındaki küçük aralığın, kendini oluşturan diğer küçük aralıklara bölünmesi ile oluşturulan koleksiyona bileşik döngü denir. Bu döngü, iki veya daha fazla aralığın arka arkaya tekrarlanmasını içerir. Örneğin C-C#-Eb-E-F#-G-A-Bb, yarım ve tam aralıkların arka arkaya sıralanmasından oluşmuştur (1-2-1-2-1-2...). Buradaki yarım ve tam aralıklar toplandığında 3 sayısını (2+1=3) verir. O halde bu bileşik döngü bir 3/9 sınıfına aittir. Burada sözü edilmiş olan bileşik döngü, aynı zamanda bir oktatonik dizidir ve simetrik yapıdadır. (Susanni, Antokoletz, 2012:43).
- Modal Rotasyon: Merkez sesleri ortak modlar arasında yapılan geçiş modal rotasyon denir. C İyonyen [C-D-E-F-G-A-B], C Doryen [C-D-Eb-F-G-A-Bb] gibi (Gülfirat, 2017:14).
- Simetri eksen: Müzikte simetri, bir serinin iki yarısının tamamen aynı aralıklara sahip olması durumuna verilen isimdir. Oktatonik ve tam ton diziler de simetriktir. Buradaki temel prensip, seslerin simetrik olarak bir

eksen etrafına yerleştirilmesidir. Bu eksen, bir ton dayanağı görevi görür. Bir simetri ekseninden bir başka eksene geçiş, geleneksel tonalitedeki bir tondan başkasına geçişe benzetilebilir. Bu yöntem 20. yüzyıl müziğinde oldukça sık kullanılan bir tonal yürüyüş metodudur. Örneğin D-E-F#-A-C-D-E, yapısı A simetri eksenindedir (Gülfırat, 2017:13).



Şekil 5: A/A Simetri eksenini

- Döngüsel serilerin dizilere, dizilerin döngüsel serilere dönüşümleri: 20. yüzyılın başlarından itibaren aralık döngülerinin kullanımı giderek yaygınlaşmış ve aralık döngüleri geleneksel dizi ve modların yerini almaya başlamıştır. Aslında aralık döngüleri ile bu diyatonik yapılar arasında önemli ortak noktalar vardır. Diziler ve modlar, aslında çoğu aralık döngüsünün yeniden düzenlenerek sıralanmış halidir. Aralık 7/5 döngüsü büyük ihtimalle bu durumun en belirgin örneğidir çünkü, bütünüyle veya kısmen pentatonik, diyatonik veya diyatonik olmayan modların üretilmesi için kullanılabilir. Mesela 7/5 döngüsünün herhangi bir yedi sesli kesiti, diyatonik bir mod oluşturabilecek bir şekilde sıralanabilir.

Aralık 7/5 kesiti: F-C-G-D-A-E-B

Diyatonik Sıralama: C-D-E-F-G-A-B

Şekil 6: 7/5 döngüsünün diyatonik olarak düzenlenmesi.

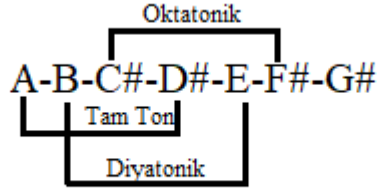
Bir diğer örnek olarak 4/8 dongusunun tam ton serileri oluşturmakta kullanılabilir (şekil.6).

T.T-0: C-E-G# ve D-F#-A# [C-D-E-F#-G#-A#]

T.T-1: C#-F-A ve Eb-G-B [C#-D#-E-F-G-A]

şekil 7: 4/8 dongusunun 2/10 alt kumeleri.

- Diyatonic ve dongusel genişlemeler: Butun aralık donguleri kromatik dizinin bir alt kumesi olduğu için, bu donguler arasında genişlemeler veya sıkıştırmalar yapılarak geçişler yapılabilir. rnek olarak A İyonyen modu [A-B-C#-D-E-F#-G#], 7/5 dongusu kullanılarak yazılabilir [D-A-E-B-F#-C#-G#]. 7/5 dongusu eğer bir tam beşli daha genişletilirse [D-A-E-B-F#-C#-G#-D#] elde edilen tını kumesi st ste eklenmiş A İyonyen [A-B-C#-D-E-F#-G#] ve B İyonyen [B-C#-D#-E-F#-G#-A] modları olur. Aynı zamanda dongulerin zerlerinde yapılan diyatonic, tam ton veya kromatik hareketlerle ses kumeleri başka dizilere veya modlara donuşturulebilir. Mesela akustik dizi [A-B-C#-D#-E-F#-G#] içerisinde tam ton [A-B-C#-D#], oktatonik [C#-D#-E-F#] ve diyatonic [B-C#-D#-E] alt kumeler barındırır. Bu alt kumelerden herhangi biri alınıp ilgili aralık kullanılarak genişletildiği takdirde akustik diziden oktatonik, diyatonic veya tam ton serilere geçiş yapılması mumkun olacaktır. Bu durum yeni bir tonal yruyuş yntemi oluşturmaktadır.



Tam ton genişleme (T.T-1) : A-B-C#-D#-F-G

Oktatonik Genişleme (OCT-1): C#-D#-E-F#-G-A-Bb-C

Diyatonik Genişleme (B İyonyen): B-C#-D#-E-F#-G#-A#

Şekil 8: Akustik dizi üzerinde diyatonik ve oktattonik genişleme.

3. BÖLÜM: ESER ANALİZLERİ

Analizler yapılırken nota isimlendirmeleri filozof Severinus Boethius'un geliştirdiği alfabetik sisteme göre yapılmıştır. Buna göre la notası A harfinden başlamak üzere geri kalan notalar sırasıyla alfabetik olarak isimlendirilir (la: A, si: B, do: C, re: D, mi: E, fa: F, sol: G). Ayrıca diyez için (#) ve bemol için (b) işaretlemeleri kullanılmış, natürel için herhangi bir işaret kullanılmamıştır.

3.1 Arabesque No.1 (1888)

Eser, tonalite ve simetrik yapıların birlikte kullanılmasını içerir. Erken dönem eserlerinden olan bu eserde Debussy, fonksiyonel armoniden yavaş yavaş uzaklaşarak paralel akorlar ve bunları oluşturan sesler arasındaki aralık ilişkilerinden yararlanarak döngüsel yapılar oluşturur. Bahsedilen döngüsel yapılar, esasen tonalite içerisinde zaten mevcuttur. Fakat parça incelendiğinde bu yapıların geleneksel yaklaşımdan farklı biçimde kullanıldığı görülür. Yani, fonksiyonel olarak nitelendirilebilecek akorlar her ne kadar fonksiyonel olsa da bu akorların aralarındaki geçiş alışlageldik modülasyon teknikleri ile sağlanmaz.

Eserin *ternary*⁶ formda yazılmış olduğu eser içerisindeki bölümlerin çift çizgi ile ayrılarak belirtilmesinden anlaşılır.

A bölümü E majör dizinin [E-F#-G#-A-B-C#-D#] iki farklı [ii7 ve iii] akorunun sıralanarak tanıtılması ile başlar. Bu iki akor aynı zamanda bir bileşik döngü [F#-A-C#-E-G#-B-D#] oluşturur. Döngü tam beşli iki aralığın [C#-G#, A-E] içerisinde olup biter. Burada Debussy'nin (öö.1-2), E majör diziyi döngüsel bir yöntem ile sunması dizinin armonik etkisini güçsüzleştirir. Parça boyunca bu döngüden yararlanarak farklı diziler ve modlar kompozisyona dahil edilir.

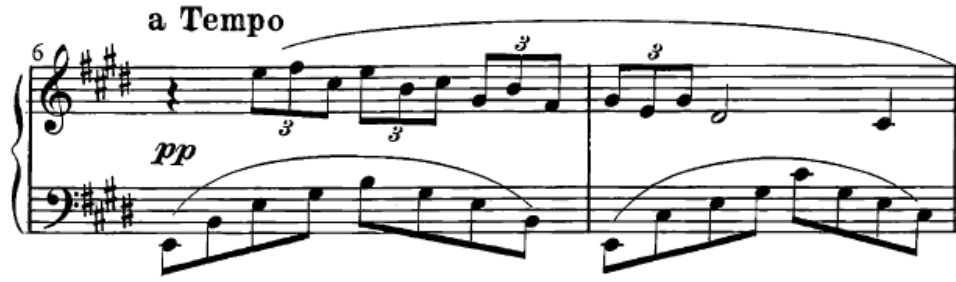


Şekil 9: Debussy: Arabesque No.1 (öö.1-2).

Eserin giriş temasındaki arpej fikri ikinci derece [F#-A-C#] üzerinde (ö.3) devam eder. Fakat burada, bas partisinde F# sesinden başlayan inici bir hareket [F#-E-D#-C#] gözlemlenir (öö.3-5). Bu inici hareket, farklı akorların [F#-A-C#, A-C#-E ve D#-F#-A-C#], oluşmasını sağlayarak bir yarım kadans [ii-IV-vii7-V] oluşturur. Ayrıca tiz partideki melodinin F#-C# arasında gidip geldiği, bunun önceki ölçülerdeki beşli serisine dahil edilebileceği görülür [A-E(-)-F#-C#-G#]. Buraya kadar Debussy, E majör tonunun iki farklı biçimde kurgulanmasını ele almıştır, tam beşliler [A-E-B-F#-C#-G#-D#] ve bileşik döngü [F#-A-C#-E-G#-B-D#]. Kullanılan iki döngü de akor sekanslarından oluşmuştur. Bu durum, açılış kısmının hem tonal hem de döngüsel bir bütünlükte olduğunu gösterir.

Tonik ve altıncı derece arpejleri üzerinde (öö.6-9) E majör dizi, yine 7/5 döngüsünün alt kümeleri kullanılarak ele alınır [F#-C#, E-B, C#-G, B-F#, G#-D#]. Daha sonra (ö.13), döngüye yeni bir beşli [A#] eklenerek ton, E Lidyen moduna dönüştürülür. Buradaki Lidyen modu var olan ses içeriğinin [A-E-B-F#-C#-G#-D#], tam beşli kaydırılması ile tamamlanmıştır.

⁶Ternary Form (A B A): 3 bölümlü forma verilen isimdir. Bu yapıda üçüncü bölüm aynen veya hafif değişiklikler ile tekrar edilir.



Şekil 10: Debussy: Arabesque (öö.6-7).

A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#

Şekil 11: Tam beşli ile değiştirilen ses içeriği.

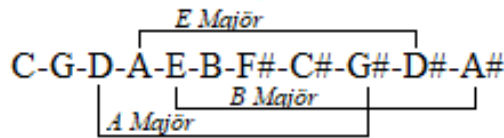


Şekil 12: Debussy: Arabesque (öö.13-16).

Eserin giriş teması (öö.1-2) tekrarlandıktan sonra, yedili akorlar birbirleri ardına kullanılarak 7/5 döngüsüne yeni notalar eklenir (öö.19-26). Kullanılan yeni akorların tümü, beşliler çemberindeki (7/5 aralık döngüsü) ileri ve geri hareketler ile oluşturulmuştur. Yedili akorlar tamamlanırken kendi içlerinde tam beşli olarak ayrılırlar. Burada önceki tam beşli kümesi [A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#-()-()-Fx], zıt yönde genişletilmiştir [C-G-D].

Şekil 13: Debussy: Arabesque No.1 (öö.17-25), beşliler ve yedili akorlar.

Buradaki D notası (ö.23), Önceki tam beşli kümesinin [A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#-(-)-(-)-Fx], zıt yönde genişletilmesi [D-A-E-B-F#...] ile elde edilmiştir ve A majör tonuna işaret eder. Aynı zamanda bir bileşik aralık döngüsü [B-D-F#-A-C#] oluşturur.



Şekil 14: 7/5 döngüsü üzerindeki tam beşli kaydırma ile elde edilmiş diziler.

A majör ve E majör arasında D# ve D seslerinin kullanımı ile geçiş yapılmaya devam edilir ve bu geçiş aynı zamanda bir yarım kadans ve bileşik döngü [B-D-F#-A-C#-E-G#-B-D#] barındırır (öö.26-34). Bu kez 7/5 döngüsünü oluşturmuş yedili akorlar, E majör diziyi, dizinin sıralı düzenine göre yerleştirilerek tamamlarlar. Bu durum, bu diziyeye tam beşlilerle ve tonal bir şekilde iki farklı yöntemle ulaşılabilirliğini gösterir. Bileşik döngüsel koleksiyon [B-D-F#-A-C#-E-G#-B-D#]

V7 akoru üzerinde tekrar edilirken, her grubun içerisinde tam beşli atlamalar oluşturulmuştur (öö.34-36). Buradaki yöntem, parçanın ilk birkaç ölçüsünde (öö.1-5) olduğu gibi E majör dizisine iki farklı döngüsel yaklaşımı sağlar. Nihayetinde tam otantik kadans ile bölüm sonlanır (öö.35-38).



Şekil 15: Debussy: Arabesque No.1 (öö.31-38).

Bir sonraki bölümde (B) donanımdan D# kaldırılır. E majör ve A majör arasındaki sürekli geçiş, şimdilik A majörde sonlandırılmıştır. Bölüm, bir 7/5 kesitinin armonik olarak sunulması [A-E-B-F#] ile başlar. Bu döngüye iki uçtan eklenen diğer beşliler [D-A-E-B-F#-C#-G#-D#] ile yeni akorlar oluşturulmuştur. Akorlar içerisinde ikincil dominant (V7/V) veya dominant yedili (V) ve tonik (I) fonksiyonlar sıkça görülmesine rağmen, kesin bir tonaliteden söz etmek mümkün değildir.

Bir önceki bölümde olduğu gibi D# ve D sesi döngünün iki ucundadır ve bu iki ses, döngünün kaydırılması ile E majör ve A majör dizi koleksiyonları arasında geçişi sağlar (öö.39-46). Eserin başındaki (öö.1-2) temanın bir benzeri, aynı bileşik döngü [B-D-F#-A-C#-E-G#] kullanılarak tekrarlanır (öö.47-54). Daha sonra (öö.55) Debussy, 7/5 döngüsüne yeni bir nota [F] daha ekler. Önceki bölümde (öö.19 ve ö.23) C ve G notalarının anarmonikleri⁷ [B#-Fx] kullanıldığı için 7/5 döngüsü [F-C-G-D-A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#] tamamlanmış olur (öö.55). Fakat süreç boyunca eklenen son beşliler eserin bu noktasına kadar tam beşli aralık [F-C-G] biçiminde hiçbir

⁷ Sesteş veya anarmonik (İng. *Enharmonic*): Yazılışları farklı, sesleri aynı notalara denir. Örneğin E# ve F sesleri anarmonik, yani sesteştir.

zaman yazılmamıştır. Devam eden bir döngü içerisinde eklenerek tonaliteler ve akorlar arasında geçiş sağlamak üzere kullanılmışlardır. A' (ö.71) bölümüne geçilmeden önceki küçük bir kesit (öö.63-70) tüm donanımı natürel hale getirerek ve bahsi geçen sesleri [F-C-G] beşliler halinde kullanarak döngünün tamamlanışını doğrular. Bu durum döngüsel tamamlanışın formu yaratmasına yardım eder, çünkü bu döngü esasen A' dan önce tamamlanmıştır.



Şekil 16: Debussy: Arabesque No.1 (öö.63-66).

A' bölümü küçük değişkenlerle beraber A bölümünün bir kopyasıdır. E majör dizinin tam 5'li bölümlenmesi sistem üzerinde yine kaydırılarak A majör tonuna geçiş yapılır (ö.91). Fakat daha sonra eserin final kısmında farklılıklar oluşturulmuştur. Bir pentatonik dizi (ö.95) [F#-A-B-C#-E] üçüncü derece akoruna [G#-B-D#] bağlanır. Pentatonik diziyeye eklenen iki tam beşli ses [D#-G#] bu diziyi pentatonik ses içeriğinden diyatonik ses içeriğine dönüştürmeye yarar. İki ses kümesi arasında tam beşliler ile bağlantı sağlanmıştır [A-E-B-F#-C#-G#-D#] ve burada elde edilen tını kümesi yine E majör dizidir. Burada (öö.95-97) E majör dizinin, daha önce de olduğu gibi tam beşliler kullanılarak tamamlanmasının yanı sıra içerisindeki pentatonik dizinin de ayrı olarak sunulduğu görülür.



Şekil 17: Debussy: Arabesque No.1 (öö.93-99).

Eserin son iki ölçüsüne kadar (öö.98-105) tonal fonksiyonlar [V7-I-vi-I] devam ederken tiz partide parça içerisinde sürekli kullanılan tam beşli atlamalar uygulanmaya devam eder. Parça I7-I fonksiyonu ile sonra erer. Buradaki I7 akoru (E-G#-B-D#] sadece tonik olmamakla beraber, parça boyunca kullanılmış bileşik döngünün bir kesitidir.

3.1.1 Sonuç

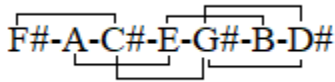
Arabesque, Debussy'nin erken dönem eserlerindedir. Henüz 20li yaşlarda bestelediği bu eser, içerisinde geleneksel tonalite unsurlarını barındırır. Fakat aynı zamanda bu yapıların fonksiyonel ilişkilerinden çok onları oluşturan farklı aralıklar ve bu aralıkların birbirleriyle ilişkileri ile ilgilenilmeye başlandığı görülür. Farklı

farklı yedili akorlar kullandığı için, bu akorların çoğu bileşik döngü koleksiyonları oluşturur. Bu eserde kullanılan bileşik döngü koleksiyonları, farklı uzaklıklarda konumlandırılmış tam beşlilerden oluşur.

Tonal müzik, aralıkları kesin olarak belirlenmiş sabit sıralı majör ve minör dizilerden oluşur. Kullanılan sesler bir şekilde eksen ses ile ilişkili olmak durumundadır. Bu durum herhangi bir dizinin veya modun eksenini kaybetmeden değiştirilebilmesini olanaksız kılar. Tonal müzikte dizi seslerinin dereceleri arasında bir önem ilişkisi bulunur. Bu ilişkiler kullanılarak ton içerisindeki akorlara veya başka tonlara geçiş yapmak mümkündür. Bu yüzden fonksiyonel armoni vardır. Öte yandan aralık ilişkileri, akor geçişlerini bir ton ve onun fonksiyonları ile sınırlandıran geleneksel teoriyi genişleterek paralelizm, modalite ve simetri gibi o dönem için çok yeni yaklaşımların kullanılabilmesini mümkün kılar.

Beşliler çemberi [F-C-G-D-A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#] bir tondan başka bir tona geçiş için kullanılabilir. Herhangi bir majör ton, 7/5 döngüsü üzerinde tonikten bir önceki sestten başlanıp yedi adım ileri sayılarak bulunabilir. Örneğin C majör tonu beşliler çemberinde kendisinden bir önce gelen nota olan F üzerinden başlanıp yedi adım ileri sayılarak [F-C-G-D-A-E-B] bulunabilir. Bu durum 7/5 döngüsündeki her bir kaydırmanın sonucunda başka bir dizi elde edilebilmesini sağlar sağlar. 7/5 döngüsünün iki ucuna beşliler eklenip çıkarılarak tonlar ve modlar arasında hızlı geçişler sağlanabilir.

Debussy bu eser boyunca beşlileri kullanarak bu geçişleri sağlamıştır. Parçanın başındaki bileşik döngü bu duruma bir işarettir. Buradaki bileşik döngü, esasında üst üste konulmuş tam beşlileri içerir.



Şekil 18: Bileşik döngüsel ses koleksiyonu üzerinde tam beşlilerin açılışı.

Eser boyunca parçanın başındaki materyalden beslenilerek, üçlüler ve beşliler olmak üzere iki konsept belirlenmiştir. Aslında buradaki üçlüler ve beşlileri herhangi bir majör veya minör akor olarak algılamak tabii ki mümkündür. Fakat bu akorların paralel biçimde yazılması geleneksel tonalitede karşılaşılabilecek bir durum değildir.

Herhangi bir akor geçişi bilindiği üzere dereceler arasındaki hiyerarşi ile mümkündür. Fakat bu eserde bu hiyerarşi normalden çok daha az uygulanmış, onun yerine kompozisyonun başındaki bileşik döngüden faydalanılarak tüm seslerin melodik bir armoni oluşturması sağlanmıştır.

3.2 Pour le Piano (Prelude) (1901)

Eserin giriş bölümü aralarında kromatik ilişki olan akorlarla başlar. [A-C-E, G-Bb-D, G#-B-D# ve F#-A-C#] (ö.1-4) Fakat bu akorların sesleri sağ ve sol ele dağıtılmıştır. Sağ elde sadece majör üçlüler duyulur [C-E, B-D#, Bb-D ve A-C#].



Şekil 19: Debussy: Pour le Piano (öö.1-2).

Daha sonra (öö.4-5) bu akorlar artık akorlara dönüştürülür. [F-A-C# ve E-Ab-C]. Burada, yine sağ elde majör üçlüler [A-C# ve Ab-C] ayrı bir şekilde yazılmıştır. Bu üçlü aralıklar, aslında dört farklı 4/8 döngüsünün kromatik olarak sıralanmasıyla oluşturulmuştur [C-E-G#, B-D#-G, Bb-D-F#, A-C#-E#] ve böylece iki farklı tam ton serisinin de tamamlanmasını sağlar [C-D-E-F#-G#-Bb ve C#-D#-E#-G-A-B].



Şekil 20: Debussy: Pour le Piano (öö.4-5)

A bölümü, devamında (öö.6-40) diyatonik, tam ton ve döngüsel yapıların beraber kullanılmasını içerir. İlk olarak (öö.6-9) A Eolyen modu tanıtılır [A-B-C-D-

E-F-G-A]. Daha sonra, bir 3/7 döngüsü kesiti [C#-E-G-Bb] önce D Minör [D-F-A], sonra F majör [F-A-C] akoruna çözülür (Bkz.: *Quasitonal resolution*)⁸ (ö.10). Bu iki akor aynı zamanda [D-F-A ve F-A-C], bir bileşik döngü [D-F-A-C] oluşturur.

Aralık-3/9 koleksiyonu ve diğer akorlar, sağ ve sol elde ayrıştırılmış bir biçimde yazılmışlardır. Bu yazım, öncelikle sağ elde Aralık-3/9 döngüsünü bileşenlerine ayırarak [Bb-E ve G-C#], Aralık-6/6 serisinin başlamasını sağlar. Aynı zamanda 7/5 serisinin bir alt kümesi de [E-A-D-G-C-F-Bb] bu yazım biçimi sayesinde sunulmuş olur (öö.10-13). Önceki 6/6 serisi [Bb-E ve G-C#] yarım ses incelti olarak [B-F ve G#-D] bir diğer 3/9 alt kümesi [B-D-F-G#] oluşturulur. (ö.14). Üçüncü ve son 3/9 kümesi ise [C-Eb-F#-A] yine artık dörtlü iki aralığın yani 6/6 döngü kesitinin [F#-C ve Eb-A] armonik bir biçimde yazılmasıyla tamamlanır (ö.20). Burada Debussy, minör üçlü aralıkların kullanımı ile artık dörtlü döngüleri oluşturarak, gelecekte tam ton serilerin kullanılacağına sinyalini verir. Kullanılan artık dörtlü aralıklar, toplamda altı adet olan 6/6 döngü serilerinin tamamını sunarak kromatik döngüyü tamamlar. Eolyen modu üzerinde, üç adet tetrakord [F-G-A-B, E-F-G-A, D-E-F-G] kullanımı sonrasında bir önceki süreç (öö.6-23) tekrarlanır (öö.28-40).

Eolyen modundaki T.T-1⁹ alt kümesi [F-G-A-B] kullanılarak bir sonraki kesite geçiş yapılır (öö.41-42). Bu bölüm (öö.43-96) genel olarak tam ton serilerini içermekle birlikte A Eolyen modu ve kromatik döngüyü de içerir. Bölüm, C majör akoru [C-E-G] ardına sıralanmış artık akorlar [Eb-G-B, Bb-D-F#, Db-F-A ve Ab-C-E] ile başlar (ö.43). Başlangıçtaki 4/8 döngüsünden yararlanılarak oluşturulan bu artık akorlar, T.T-1 [Eb-G-B ve Db-F-A] ve T.T-0¹⁰ [Bb-D-F# ve Ab-C-E] serileri arasında geçişler yapar.

⁸Quasitonal resolution (İng.): Yarı-tonal çözülme.

⁹T.T-1: Tam ton-1 demektir. İki adet olan tam ton dizilerin ikincisidir [C#-D#-F-G-A-B].

¹⁰T.T-0: Tam ton-0 demektir. İki adet olan tam ton dizilerin ilkidir [C-D-E-F#-G#-A#].



Şekil 21: Debussy: Pour le Piano (öö.43-45).

A Eolyen modu üzerinde yapılan bir *glissando*¹¹ [A-B-C-D-E-F-G-A-B-C] (ö.45) sonrasında aynı süreç tekrar edilir (öö.47-50). Bir sonraki *glissando* ise A sesinin beşinci derecesi olan E notasında biter (ö.50) ve yine artık akorlar kullanarak iki tam ton seri arasında geçişler yapılır (öö.51-56). İki adet 2/11 döngüsü arasındaki geçiş fikri, sağ elde bir T.T-0 alt kümesi (Ab-Bb) salınımı ile devam eder. Yapılan salınım, kromatik olarak inceltilir, her bir hücre farklı bir tam ton kümesine aittir [Ab-Bb, A-B, Bb-C, Cb-D...] (öö.64-71). Sol elde ise, parça içerisinde daha önce kullanılmış olan temanın (öö.1-2) bir benzeri bu geçişi destekler (öö.61-66). Buradaki sistem, parça başındaki paralel akorların fonksiyonel olmadığını, yalnızca aralıkların kullanımı gereği oluşturulduğunu kanıtlar niteliktedir.



Şekil 22: Debussy: Pour le Piano (öö.59-64).

¹¹Glissando: Notalar üzerinde yukarı veya aşağı doğru devamlı olarak yapılan kaydırmaya verilen isim.

Bir sonraki kısım (öö.71-96) tamamen T.T-1 serisi üzerinde daha önce geliştirilmiş fikirlerin kullanılmasından oluşur. Bir önceki kısımdaki tam ton salınımı sol ele geçer (ö.71). Sağ elde ise daha önceki bölümde kullanılan tema (öö.6-10), T.T-1 serisi üzerinde sunulur (öö.75-78). Kısım içerisinde, daha önce de kullanılmış majör üçlü ve artık dördü aralıklar kullanılır (öö.79-83). Kullanılan tam ton salınımı bu sefer tam perde aralıklarla kalınlaştırılmasının ardından, daha önceki bir bölüm (öö.6-23) ve bu bölümün devamı (öö.39-56) tekrar edilir (öö.97-133). Bu tekrar bölümü, parça başındaki paralel akor fikrinin yinelenmesiyle son bulur (öö.127-133).



Şekil 23: Debussy: Pour le Piano (öö.125-130)

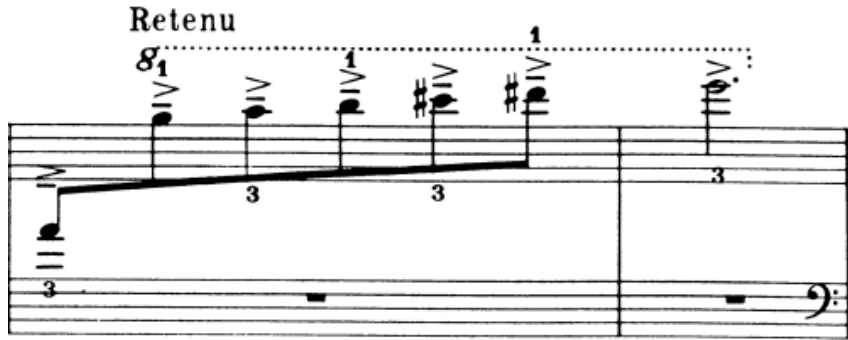
Önceki tam ton salınım materyalleri yinlendikten sonra (öö.134-141), paralel akorlar kullanılarak A Eolyen moduna geri dönülür (öö.142-147). Buradaki paralel akorlar, daha önce de olduğu gibi bir 7/5 alt kümesi [B-E-A-D-G-C-F] oluşturur.



Şekil 24: Debussy: Pour le Piano (öö.140-145).

Modalite ve tam ton fikri bir arada sunulur (öö.149). Burada A Eolyen modu içerisindeki tam ton alt kümeleri armonik biçimde duyurularak [A-B, G-A, F-G] modal bir yapı içerisinde olunmasına rağmen tam ton hissiyatı tutulur.

Debussy, artık bu parça için iki fikrini yan yana yerleştirmeye başlar (öö.150-155). A Eolyen modu ile aynı seslerden oluşan B Lokriyen modu ve T.T-1 serisi arka arkaya kullanılır. T.T-1 serisi [C#-D#-F-G-A-B] beşinci derece ile [E] kırılarak modaliteyi belirginleştirilir [F-G-A-B-C#-D#-E] (öö.156-157).



Şekil 25: Debussy: Pour le Piano (öö.156-157)

3.2.1 Sonuç

Bu prelüt, tıpkı Arabesque No.1’de olduğu gibi modal bir yapıdadır fakat içerisinde tonalite ve modalite unsurlarını Arabesque No.1’e oranla daha az barındırır. Eser boyunca majör ve minör akorların kurulum temellerindeki ilişkiler ortaya çıkarılarak farklı aralık döngüleri oluşturulmuştur. Kullanılan aralık döngüleri bazen başka bir döngünün alt kümesi olurken bazen de tamamlanmış tam ton serileri meydana getirmiştir. Bu eserde Debussy’nin, dizi, mod ve aralık döngülerini, oluşumlarındaki aralık ilişkilerine indirgeyerek başka diziler, modlar veya aralık döngüleriyle ilişkilendirdiği gözlenmiştir. Örneğin bir tam ton serisi [C-D-E-F#-G#-A#] iki farklı artık akorun [C-E-G# ve D-F#-A#] tam perde aralıklara göre düzenlenmesinden meydana gelmektedir. Artık akorlar ise iki adet majör üçlünün üst üste yazılması ile oluşur. Aynı zamanda bir artık akor majör üçlü ve artık dörtlü/beşlinin [G#-C#-E-G#] kombinasyonundan da oluşturulabilir. Bu durum majör üçlüler ve artık dörtlüler arası aralık ilişkileri kurularak yeni tonal yürüyüşler yapılabilmesine olanak tanır.

Herhangi bir kök akor, örneğin G majör, bir adet majör ve bir adet minör üçlünün birleşiminden oluşur [G-B-D] ve içerisinde bir tam beşli [G-D] barındırır. Geleneksel müzik teorisinde akoru oluşturan bu sesler değiştirilemez. Çünkü bu sesler akorun kimliğini ve fonksiyonunu belirler. Değiştirildiği takdirde akorun yapısı bozulacak ve fonksiyonel olmaktan çıkacaktır. Fakat Debussy bu eserde akoru oluşturan bu temel unsurları iki farklı biçimde ele alarak majör üçlüler ile tam ton seriler ve artık dörtlü döngülere, tam beşliler ile ise de beşliler çemberine yönelmiş, iki farklı yaklaşım kullanarak ana döngü olan on iki ton serisini tamamlayabilmiştir. Bu yüzden bu eser, aslında modaliteyi içinde barındıran bir on iki ton kompozisyonudur.

3.3 L’isleJoyeuse (1904)

Eser, klasik sonat formunda¹² yazılmıştır. Giriş, iki farklı 2/10 serisinin kromatik olarak düzenlenmesi ile başlar (öö.1-5). C#-D# trili ile giriş yapıldıktan sonra oluşturulan iki farklı aralık-4/8 akoru (B-D#-G ve A-C#-F) T.T-1 [C#-D#-F-G-A-B] serisini tamamlar. Bu serinin bir parçası, aynı zamanda tamamlanmamış bir

¹² Sonat Formu: Klasik sonat formu üç bölümden oluşur: Sergi (tema ve konu), gelişme (sergideki materyallerin işlenmesi) ve serginin tekrarı (sergi bölümünün eksen tondan aynen veya biraz farklılıkla tekrar edilmesi).

akustik dizi olarak da yorumlanabilir [A-B-C#-D#-()-()-G]. Akorların birbirlerine bağlantısını sağlayan kromatik geçiş notaları ise [C-Bb-Ab] T.T-0 serisinin bir alt kümesini oluşturur. Akustik dizinin eksik kalan notaları [E-F#] ise bu döngüye aittir.

Artık Akorlar ve T.T-1 [C#-D#-F-G-A-B] serisi

C-Bb-Ab T.T-0

Şekil 26: Debussy: L'isle Joyeuse (öö.1-4)

Giriş boyunca (öö.1-6) akustik dizi tamamlanmaz. Daha sonraki ölçülerde (öö.7-11) sol eldeki *ostinato*¹³ figür yalnızca bir tam beşliden [A-E] oluşmuştur ve diziyi neredeyse tamamlar. Ayrıca üst partiyle birleştiğinde A ton merkezli bir yapı oluşturur. Akustik dizi [A-B-C#-D#-E-F#-G] ise parçanın ilk melodik ifadesinde sıralı bir şekilde tamamlanır. (ö.9).

¹³Ostinato (İt.): Kompozisyon boyunca tekrar edilen kısa, melodik figür.

Şekil 27: Debussy: L'isle Joyeuse (öö.2-9)

Bununla birlikte, akustik dizinin döngüsel tamamlanışı, giriş bölümündeki T.T-1 serisi [A-B-C#-D#-F-G] ile 7/5 döngüsünün sistematik olarak açılıyor olmasına bakılarak netleştirilebilir. Beşliler çemberi, birbirinden ayrı iki tam ton döngüsüne ayrılabilirdiğinden, tamamlanmış T.T-1 serisi beşliler çemberinin aralıklı yazılmış, altı notalı bir kesiti olarak incelenebilir. Buradaki tam ton serisi, modal oluşumdan sorumlu olan daha büyük bir aralık döngüsünü, yani 7/5 kesitlerini birbirine bağlamak için kullanılır. Döngüsünü ikinci yarısı, var olan yarısıyla birleştirildiğinde, eksik kalan sesleri tamamlarken, T.T-0 serisini ve akustik diziyi de tamamlamış olur.

T.T-1 Çemberi:

0-F-0-G-0-A-0-B-0-C#-0-D#

Açılan T-5 Çemberi:

A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#-E#-B#-Fx-Cx

Şekil 28: 2/10 ve 7/5 döngüleri.

Akustik dizinin içeriği incelendiğinde, dizinin tam ton [A-B-C#-D#], oktatonik [D#-E-F#-G] ve diyatonik [B-C#-D#-E] ses kümelerinden oluştuğu görülür. Dizi içerisinde diyatonik ve tam ton kümelerin birbirlerine kenetlenmiş

olması, diziye yüksek bir dönüşüm kapasitesi sağlar. Parça boyunca bu ses kümeleri genişletilerek diyatonik, oktatonik veya tam ton seriler arasında geçişler yapılmıştır.

Akustik, oktatonik ve diyatonik koleksiyonlar, A tonal merkezi üzerinde sunulur (öö.10-12). Bu koleksiyonlardan bazıları tamamlanmış, bazıları tamamlanmamıştır. Öncelikle A Lidyen modu [A-B-C#-D#-E-F#-G#] akustik dizinin içerisindeki tam ton ses kümesinin [A-B-C#-D#] diyatonik olarak genişletilmesiyle (Bkz.: Diyatonik ve döngüsel genişlemeler) üretilir (ö.10). Dizi tekrarlandıktan sonra (ö.11) ise iki farklı oktatonik ve bir diyatonik koleksiyon aynı yöntemle üretilir. Burada, sağ elde bir eksik akor [G-A#-C#] OCT-1 koleksiyonuna aittir ve akustik dizi içerisindeki oktatonik alt kümenin yine oktatonik aralıklarla genişletilmesi ile üretilmiştir [C#-D#-E-F#-G-A-A#]. Aynı başlangıç sesi [C#] üzerinden aralık sıralaması değiştirilerek yapılan bir genişletme ile üretilen bir diğer oktatonik akor [D-G#-C#] ise, OCT-2 serisinin bir alt kümesini oluşturur [C#-D-E-F-G-G#-A#-B].

Bu oktatonik akor aynı zamanda pedal sesi ve sol eldeki notalar ile birleştirildiğinde A İyonyen modunu [A-B-C#-D-E-F#-G#] tamamlar. İyonyen modu da yine C# notası üzerinden diyatonik genişleme ile tamamlanabilir.

OCT-1 Dizisi

2 2 2 1 2 1 2 1 2

Akustik Dizi: A-B-C#-D#-E-F#-G — A-A#-B

OCT-1 Kümesi

1 2 1 2 1 2 1

C#-D-E-F-G-G#-A#-B

OCT-2 Dizisi

Şekil 29: Akustik dizinin içerisindeki oktatonik alt kümeler.

10

G-G# / A Lidyen Modu [A-B-C#-D#-E-F#-G#] G#-G / Tamamlanmamış Akustik Dizi [A-C#-D#-E-F#-G]

E. P. 12572 c

Şekil 30: Debussy: L'isle Joyeuse (öö.10-11)

G#-A#-C# Eksik Akor
OCT-1 [C#-0-E-0-G-0-A#-0]

D-G#-C# Oktatonik akor
OCT-2 [D-E-F-0-G#-0-B-C#]

12

A İyonyen [A-B-C#-D-E-F#-G#]

Şekil 31: Debussy: L'isle Joyeuse (ö.12).

Tamamlanmış 7/5 döngüsü, üç farklı oktatonic dizi koleksiyonu ve iki tamamlanmamış tam ton set, tek bir ölçüde bir arada kullanılmıştır (ö.14). Ölçüye tam beşliler ile [E-B-F#-C#-G#-D#] ile giriş yapılır. Bu beşlilerin üç kez tam perde yukarı kaydırılmasıyla tamamlanmamış bir 7/5 döngüsü [E-B-F#-C#-G#-D#-A#-E#-B#-Fx-Cx] oluşturulur. Beşlilerin yanında ise iki farklı tam ton serisinin alt kümeleri kullanılmıştır. Sağ elde T.T-0 [D-E-F#-G#], sol elde ise T.T-1 [F-G-A-B]. Bu tamamlanmamış setler, beşli ses kümelerini artık akorlara çevirerek oktatonic alt kümeler oluşturur [OCT-0 F#-B#-E# ve G#-D#-A, OCT-1 E-A#-D# ve F#-G-C#, OCT-2 G#-Cx-Fx, A#-E#-B, D-G#-C# ve E-B-F].

7/5 Döngüsü
E-B-F#-C#-G#-D#-A#-E#-B#-Fx-Cx

Retenu

Şekil 32: Debussy: L'isle Joyeuse (öö.13-14)

Şekil 33: Debussy: L'isle Joyeuse (öö.13-14).

Ana temanın tekrarlanmasından (öö.15-19) sonra akustik dizi, tam ton alt kümesi ile iki el arasında ayrıştırılır (öö.19-20). Burada sol eldeki ostinato figür ritmik olarak değişmiş olsa da yine yalnızca tam beşli aralıktan oluşturulmuş aynı sesler [A-E] kullanılmıştır. Sağ elde ise dizinin T.T-1 alt kümesi görülür [A-B-C#-D#-(-)G]. Bu kümenin takip eden ölçülerde (öö.21-24) tam perde aralıklarla genişletilmesi ile seri tamamlanır [A-B-C#-D#-F-G].

Akustik Dizi: A-B-C#-D#-E-F#-G

T.T-1 Serisi: A-B-C#-D#-F-G

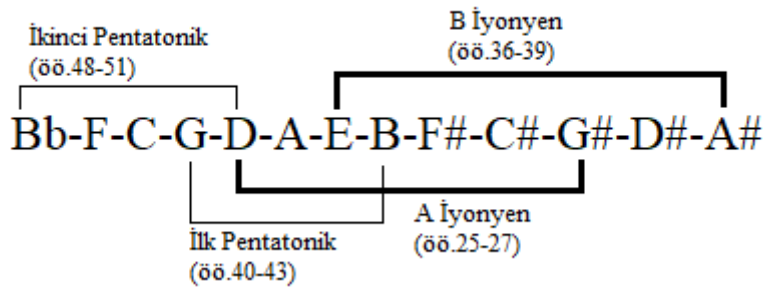
Şekil 34: Akustik dizi ve T.T-1 serisi.

Akustik dizinin tam beşli aralıklarla genişletilmesi ile A İyonyen modu üretilir [A-B-C#-D#-E-F#-G-D-A-E-B-F#-C#-G#] (ö.25). 7/5 döngüsü üzerinde yapılan bölümlenme ile önce T.T-1 serisi, ardından da akustik dizi oluşturulmuştur. Ve bu dizi üzerinden yine beşliler kullanılarak başka dizilere ulaşmak mümkündür. Bu durum döngüsel bölümlenme ve iç içe geçirme yöntemi ile diyatonik ve melez modların nasıl üretilebileceğinin bir göstergesidir.

Şekil 35: Debussy: L'isle Joyeuse (öö.24-27).

Süreç sonundaki kromatik materyal [E-F-F#] geliştirilerek bir sonraki kısma geçiş yapılmıştır. Materyalin geliştirilme süreci tamamen kromatiktir ve on iki tonlu seriyi tamamlar (öö.28-35). 1/11 döngüsü tanıtıldıktan sonra daha önce de olduğu gibi tam ton ve diyatonik ses kümeleri 7/5 döngüsü kullanılarak iç içe geçirilir (öö.36-39). Bu iki küme aynı zamanda B İyonyen modunu [B-C#-D#-E-F#-G#-A#] tamamlar.

Önceki süreçte 7/5 döngüsü kullanılarak üretilen A İyonyen modunun sistem üzerinde iki tam beşli kaydırılmasıyla B İyonyen modu oluşturulmuştur [D-A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#]. Döngü kesitinin aksi yönde genişletilmesiyle [G-D-A-E-B] bir pentatonik dizi üretilir (öö.40-43). Kesitin aynı yönde genişletilmesine devam edilerek [Bb-F-C-G-D-A-E-B] bir başka pentatonik dizi oluşturulur (öö.48-51).



Şekil 36: Modların döngüsel tamamlanışı.

Giriş bölümü ve ana tema tekrarlanır (öö.52-65). Giriş bölümündeki materyal, sol elde oktatonik alt kümeler [OCT-2: G-C#-D, OCT-1: D#-A-C#, OCT-0: F-B-D#] kullanılarak sunulmuştur (ö.55). Sürecin sonunda (ö.66) akustik dizi ve OCT-2 dizi arasında aynı materyal kullanılarak geçiş yapılır. Bu geçiş daha önce de olduğu gibi dizi içerisindeki bir alt kümenin [B-C#-D#-E] oktatonik veya diyatonik aralıklar ile genişletilmesi ile sağlanmıştır.

İkincil tema (öö.67-98), bir pentatonik dizi [A-B-C#-E-F#] ile başlar (ö.67). Bu dizi aynı zamanda akustik dizinin alt kümesidir. Takip eden ölçüde ise akustik dizi neredeyse tamamlanmıştır [A-(B)-C#-D#-E-F#-()] (ö.68). Fakat bu pentatonik dizi aynı zamanda A İyonyen modunun da bir alt kümesidir ve bir sonraki ölçüde bu mod da tamamlanmamış bir şekilde sunulur. [A-(B)-C#-()-E-F#-G#]. Buradaki pentatonik dizi, İyonyen modu ve akustik dizinin alt kümesi olması sebebiyle bir ana kaynak olarak kullanılmış, tam beşliler ile zır yönlere yapılan genişleme ile bu dizi üzerinden iki farklı moda geçiş sağlanmıştır.

67 Un peu cédé. Molto rubato

p ondoyant et expressif

Pentatonik: [A-B-C#-E-F#]

Akustik: [A-(B)-C#-D#-E-F#-()]

Diyatonik, A İyonyen: [A-B-C#-D-E-F#-G#]

Şekil 37: Debussy: L'isle Joyeuse (öö.67-72).

Eserin gelişme bölümünde (öö.99-159) önceki temadaki (öö.67-98) pentatonik dizi [E-F#-A-B-C#] tam beşli aşağı kaydırılarak yeni bir pentatonik dizi [B-C#-E-F#-G#] oluşturulur (öö.99-100). Fakat bu yeni dizi tam beşli arpejler ile sunulur ve tamamlanmamıştır [E-B-()-C#-G#]. Daha sonra 7/5 döngüsü genişletilerek (öö.101-102) tamamlanmamış, diyatonik bir koleksiyon elde edilir. [C-G-D-()-E-B-F#]. Bu süreç, tam ton serilerinin 7/5 döngüsü üzerindeki bölümlenme süreci ile benzerlik gösterir. Ana çember olan 7/5 döngüsünün üzerinde yapılan bölümlenmeler ile önce pentatonik, daha sonra diyatonik diziler oluşturulmuştur.

E. P. 12572 c

62

Şekil 39: Debussy: L'isle Joyeuse (öö.94-105).

Bölüm tam ton serilerinin tamamlanmasıyla devam eder (öö.115-140). Öncelikle T.T-1 serisi [F-G-A-B-C#-D#], ikincil temanın (öö.67-98) bas partisinde tek sesli olarak tekrar edilmesi ile tamamlanır. Burada sağ eldeki G-B üzerindeki arpej de bu seriye aittir. G-B arpeji yarım ses kaydırılarak iki tam ton serisi arasında geçiş yapılır ve daha sonra G-B arpeji yarım ses inceltiyle T.T-0 serisine [Gb-Ab-Bb-C-D-E] geçiş yapılır. Gelişme bölümü buradan sonra, önceki temaların tekrarlarıyla tamamlanır. Giriş bölümündeki dizi türleri (tam ton, akustik ve diyatonik), B bölümünde kullanılan pentatonik, akustik ve diyatonik diziler ile çeşitlenmiş, bu sayede eserin form yapısının oluşmasına katkıda bulunulmuştur. Daha sonra bu çeşitleme orijinal hale tekrar döndürülerek final bölümünde yinelenir.

Serginin tekrarı bölümünde ise eser boyunca süre gelen döngüsel tamamlanma esaslarına bağlı kalınmıştır. Koda bölümünde ise ikincil tema ve girişin tekrarı uygulanmıştır.

3.3.1 Sonuç

Bu eserde, ikinci bölümde anlatılan modal rotasyon, döngüsel genişleme ve bölümlenme yöntemleri kullanılmıştır. Önceki iki esere kıyasla (Arabesque No.1 ve Pour le Piano, Prelude) L'isle Joyeuse, halen içerisinde tonal merkezler barındırıyor olmasına rağmen, fonksiyonel armoninin tamamen dışında, döngüsel bir eserdir. On iki ton içerisinde yapılan simetrik bölümlenmeler ile aralık döngüleri oluşturulmuş, bu aralık döngüleri genişletilerek veya daraltılarak farklı serilere geçiş sağlanmıştır. Eser boyunca uygulanan döngüsel bölümlenme ve uç uca ekleme yöntemi, çalışmanın bir ve ikinci bölümlerinde sözü edilen yeni tonal yürüyüş yöntemlerine örnek teşkil etmektedir.

3.4 Pour les Huit Doigts (1915)

Bu eserin dokusu genel olarak tetrakordların¹⁴ iki el arasında dönüşümlü olarak sıralanmasından oluşur. Parça, tam ton [Cb-Db-Eb-F], oktatonik [Eb-F-Gb-Ab] ve iki diyatonik [Db-Eb-F-Gb, F-Gb-Ab-Bb] olmak üzere üç farklı tetrakord ile başlar (ö.1). Bu tetrakordlar arasındaki aralık ilişkileri, farklı diziler ve modları oluşturmak ve aynı zamanda yeni tetrakordlar üretmek için kullanılır



Şekil 40: Debussy: Pour les Huit Doigts (ö.1)

Birinci ölçünün ilk vuruşundaki iki tetrakord [Cb-Db-Eb-F ve Db-Eb-F-Gb] birleştirilerek, tamamlanmamış bir Cb Lidyen dizisi oluşturur. [Cb-Db-Eb- F-Gb- (-)

¹⁴Tetrakord (İng. Tetrachord): Herhangi bir dört sesli tını kümesi.

(0). Bu mod [Cb-Db-Eb- F-Gb-Ab-Bb] bir sonraki gelen iki tetrakordun birleştirilmesiyle tamamlanmıştır [Eb-F-Gb-Ab ve F-Gb-Ab-Bb]. Bu tamamlanma süreci, Cb Lidyen modunun esasen oktatonik, tam ton ve diyatonik tetrakordların kombinasyonu ile oluştuğunu gösterir. Lidyen modu aslında kendisinin geleneksel tetrakordlarıyla da [Cb-Db-Eb-F ve Gb-Ab-Bb-Cb] oluşturulabilirdi. Fakat bunun yerine mod, süreç boyunca kendisinin tam ton, oktatonik ve diyatonik bileşenlerinin birbirleri ardına eklenmesiyle tamamlanmıştır. Aynı zamanda Cb Lidyen modu başlangıçta olmasına rağmen, parçanın donanımı Gb majör veya Eb minörü gösterir. Bu durum, parçanın donanımının herhangi bir dizi veya tona işaret etmediğini kanıtlar.

Bir sonraki ölçüde ise (öö.2-3) tamamen yeni bir ses kümesi vardır. Bu ses kümesi, iki adet tetrakordtan oluşur [Cb-Db-Eb-F ve Db-Eb-F-Gb]. Burada bu iki tetrakord, Cb aynı kalmak üzere, yeni ikisinin daha üretilmesi için yarım ses kalınlaştırılır [B-C-D-E ve C-D-E-F] ve orijinal olanlar ile kombine edilerek, tamamlanmamış bir kromatik ses kümesi oluşturur [B-C-Db-D-Eb-E-F-Gb- (-) (-) (-) (-)]. Sürecin devamında ise iki yeni tetrakordun daha eklenmesiyle [Ab-Bb-Cb-Db ve Bb-Cb-Db-Eb] kromatik dizi tamamlanır [Cb-C-Db-D-Eb-E-F-Gb-G-Ab-A-Bb] (ö.4). Ayrıca, süreç boyunca bas partisinde onaltılık nota ile yazılmış kromatik bir iniş de mevcuttur. Bu kromatik süreçler herhangi bir modaliteyi tamamen yok eder.



Şekil 41: Debussy: Pour les Huit Doigts (ö.4).

F Lokriyen, Ab Doryen ve Cb Miksolidyen modları, bir sonraki süreçte (öö.5-6) tamamlanır. Bu modlar yine kendilerinin oktatonik, tam ton ve diyatonik alt kümelerinin sağ ve sol elde ardışık bir şekilde sıralanmasıyla üretilir. Cb Miksolidyen ve Ab Doryen modlarının sırasıyla, oktatonik ve diyatonik alt kümeleri, yeni bir kromatik kısma geçiş için köprü görevi görür. Bu kromatik kısım (öö.7-9) iki

diyatonik tetrakord [F-Gb-Ab-Bb ve E-F-G-A] ve ardından gelen iki oktatonik tetrakordun [Ab-Bb-Cb-Db ve F-G-A-B] sıralanarak (öö.7-8), tamamlanmamış bir kromatik ses kümesi oluşturmasıyla başlar [F-Gb-G-Ab-A-Bb-B-C-Db-D-()-()] Kombinasyonların daha sonra diyatonik/oktatonik şeklinde sıralanmasıyla [Db-Eb-F-Gb ve D-E-F-G] kromatik dizi tamamlanmış olur (ö.9).



Şekil 42: Debussy: Pour les Huit Doigts (ö.8).

Kromatik kısım sonrasında (öö.10-11) iki adet oktatonik tetrakord [Ab-Bb-Cb-Db ve D-E-F-G] birleşerek OCT-2 dizisini tamamlar. Kromatik ve oktatonik dizilerin ikisi de simetriktir ve bu durum, sesler arasındaki geçişlerin modalite ile değil de aralık döngüleri ile yapıldığını gösterir. Tetrakord kombinasyonları tekrar diyatonik/diyatonik olarak kaydırılır fakat, bu sefer herhangi bir mod veya dizinin tamamlandığı gözlenmemiştir (ö.12). Oktatonik ve diyatonik tetrakordlar, değişken sıralarla birbirleri ardına eklenerek farklı modları tamamlamaya devam eder (ö.13). Öncelikle diyatonik/oktatonik [Bb-Cb-Db-Eb ve Eb-F-Gb-Ab] ile Eb Eolyen [Eb-F-Gb-Ab-Bb-Cb-Db-Eb] ve sonra oktatonik/diyatonik sıralama ile [Ab-Bb-Cb-Db ve Db-Eb-F-Gb], Db Miksolidyen [Db-Eb-F-Gb-Ab-Bb-Cb-Db] modunun tamamlandığı görülür.

Dört yeni tetrakord [Bb-C-D-Eb ve F-G-Ab-Bb], [D-E-F-G ve Ab-Bb-C-D], Bb Miksolidyen [Bb-C-D-Eb-F-G-Ab] ve D Lokriyen [D-E-F-G-Ab-Bb-C] modlarının tamamlanması için kullanılır. Bu tetrakordların kullanılış biçimleri parçanın en başındaki fikirle tamamen aynıdır fakat bu sefer modlar, bas partide B Miksolidyen ve tiz partide D Lokriyen olmak üzere iki partide ayrı ayrı tamamlanır (öö.14-15). Bu modların bas ve tiz partide aynı anda sunulması ile polimodal bir doku yaratılmış olur.

İki tam ton ikili [Eb-F ve Ab-Bb] tam dörtlü olarak ayrılmıştır ve 5/7 döngüsünün bir parçasını oluştururlar [F-Bb-Eb-Ab]. Bu durum, bir sonraki ölçüde Eb ve Ab birlikte sunulduğunda kanıtlanmış olur. Buradaki 5/7 döngüsüne yeni bir tam dörtlü [C] eklenerek pentatonik dizi tamamlanır [Ab-Bb-C-Eb-F] (öö.16-17). Bu ölçüler aynı zamanda bir sonraki bölüme geçiş için köprü olarak kullanılır. Bölüm (B), ikililerin ve tetrakordların yine iki el arasında dönüşümlü olarak sıralanarak farklı dizi ve modları tamamlamasından oluşur. Bu bölüm boyunca, başlangıçtaki ikililer ve pentatonik dizi ana kaynak olarak kullanılmış, bu kaynaktan farklı dizi ve modlar üretilmiştir.



Şekil 43: Debussy: Pour les Huit Doigts (öö.17-18).

Yeni bir ikilinin [Db-Gb] sunumu (ö.19), Bb Eolyen modunun tamamlanmasını sağlar. Bu mod, esasen önceki 5/7 döngüsüne yeni iki tam dörtlünün daha eklenmesi ile tamamlanır [C-F-Bb-Eb-Ab-Db-Gb]. Döngü ters yöne doğru genişletilerek [A-D-G] Bb İyonyen modu, aynı yöne doğru bir diğer tam dörtlünün [E] eklenmesi ile Bb Lidyen modu tamamlanır (öö.20-21). Bu parçada ilk defa diyatonik dizilerin aralık döngülerine dönüştürüldüğü görülür. Bu bölümdeki modların üretimi, tamamen 5/7 döngüsünün genişletilmesi aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Bu durum modların simetri kullanılarak nasıl oluşturulabileceğinin bir göstergesidir.

Ardışık tetrakordlara geri dönmeden önceki küçük bir köprü, Eb akustik diziyi içerir (m.22). Akustik dizi de [Eb-F-G-A-Bb-C-Db] 5/7 döngüsü kullanılarak modların üretilmesinin bir sonucudur.



Şekil 44: Debussy Pour les Huit Doigts (öö.20-22).

Aynı tam 5/7 döngüsü üzerinde, iki yöne doğru hareketlerin devam etmesiyle bir oktatonik [E-F-G-Ab] ve bir diyatonik [Ab-Bb-C-Db] olmak üzere iki yeni tetrakord oluşturulur (ö.23). Bu iki tetrakord, bir önceki ikililer (Bkz.: *dyad*¹⁵) ile aynı biçimde yazılmış olmasına rağmen tamamlanmış bir dizi veya mod yoktur. Daha çok, fonksiyonel olmayan bir majör yedili [Db-F-Ab-C] ve dominant yedili [C-E-G-Bb] akoru gibi işlev görürler. Bu iki akor fonksiyonel olmamasına rağmen sanki bir yarım kadans varmış hissiyatı uyandırır. Fakat bu parçada tonalite olmadığı için, akorların hiçbir fonksiyonu yoktur. Ana fikre dönülmeden hemen önce yaratılan bu yarım kadans hissiyatı, formun yaratılmasını sağlamıştır. Bir önceki süreç (ö.23) bir farklılıkla tekrarlanır (öö.24-25). Dominant yedili akoru [C-E-G-Bb] yerine G notası yarım ses kalınlaştırılarak T.T-0 serisinin bir alt kümesi [C-E-Gb-Bb] oluşturulmuştur.

Aynı tam ton serisinin başka bir alt kümesinin [Bb-C-D-E] üzerine bir diyatonik tetrakord [F-G-A-Bb] eklenmesi ile Bb Lidyen modu tamamlanır (ö.27). Bb Lidyen modundan sonra (ö.28) gelen iki yeni ikili [Db-Eb ve A-Bb], modu bir akustik diziye çevirir [Bb-C-Db-Eb-F-G-A-Bb]. Fakat bu dönüşüm kalıcı değildir. Hatta hemen bu sürecin ardından Cb Miksolidyen [Cb-Db-Eb-Fb-Gb-Ab-Bbb] ve Db Eolyen [Db-Eb-Fb-Gb-Ab-Bbb-Cb-Db] modları sunulur (m.29).

Üç farklı oktatonik dizi alt kümesi [OCT-1 E-F#-G-A-Bb-C#, OCT-2 C#-D-G ve OCT-0 Eb-F-Gb] oluşturulmuştur (ö.31). Bu kümelerden yola çıkılarak arka arkaya ikili seriler üretilmeye başlanmıştır. Bu ikili seriler, üç farklı oktatonik koleksiyon arasında yarım sesli aralıklar kullanarak geçiş yapar (öö.32-33).

¹⁵Dyad (İng.): İki sesli tını kümesine verilen isim.



Şekil 45: Debussy: Pour les Huit Doigts (öö.32-33)

Tamamlanmış bir pentatonik dizi [Db-Eb-Gb-Ab-Bb] ve süreç boyunca başka bir moda dönüşecek, tamamen beyaz tuşlardan oluşan üçlü bir ses kümesi [C-D-E] arka arkaya sunulur. Hemen ardından tamamı siyah tuşlardan oluşan Db pentatonik dizisi [Db-Eb-Gb-Ab-Bb] ile bir önceki ses kümesinden oluşturulmuş, aynı anda hem Doryen hem de Frigyen özellik gösteren bir dizi [D-E-F-G-A-B-C-D-E] birbiri ardına eklenerek siyah ve beyaz tuşlar arasında sürekli bir geçiş yapılır. Bu ses kümesi tamamlanmış 1/11 döngüsünü oluşturur. Burada açık bir şekilde ton algısının yokluğu görülür. Parçanın donanımı ve kullanılan modların geleneksel teori açısından hiçbir fonksiyonu yoktur.



Şekil 46: Debussy: Pour les Huit Doigts (öö.35-36).

Bölüm sonunda oktatonik ve pentatonik tetrakordların sağ ve sol elde aynı anda kullanılması ile kromatik dizinin tamamlandığı görülür (öö.37-42). Burada öncelikle, Db-Eb trili farklı aralıklarla kaydırılarak yeni ikililer üretilir

Etüdün final bölümü, farklı tetrakord çevrimleri, bu tetrakordların kombinasyonlarından meydana gelen pentatonik ve oktatonik ses kümeleri ve farklı modları içerir (öö.57-71). İlk olarak bir tetrakord [A-C-D-E] ve onun simetrik çevrimi [A-F#-E-D] minör üçlü yukarıya kaydırılarak iki yeni tetrakord [C-Eb-F-G ve F-G-A-C] daha sunulur (ö.57). Sunulan tetrakordlar, tamamlanmamış bir A

Doryen dizisi [A-()-C-D-E-F#-()] ve C akustik dizinin alt kümesini [C-D-E-F#-()-A-()] oluşturur. Yeni bir tetrakord ve simetrik çevrimi [Eb-Gb-Ab-Bb ve Eb-C-Bb-Ab] bir önceki simetrik tetrakordun [C-Eb-F-G] yine minör üçlü yukarıya kaydırılması ile oluşturulur. (ö.58). Bu tetrakord çiftleri, simetrik bir tonalite yaratır. Burada, simetri eksenini kullanılarak tamamen yeni bir tonal yürüyüş sistemi kullanılmıştır. Kullanılan A/A, C/C ve Eb/Eb simetri eksenleri, 3/9 aralık döngüsüne göre hareket eder.

Ardından Db Pentatonik dizi [Db-Eb-Gb-Ab-Bb], bir önceki gurubun tam ton aralıkla genişletilmesiyle tamamlanır. Pentatonik dizinin beşinci derecesinden [Bb] yola çıkılarak üretilen iki yeni tetrakord, [Bb-C-D-E ve E-F-G-Bb] birleşerek Bb Lidyen modunun alt kümesini oluşturur (ö.58).

Bir önceki süreç tekrarlandıktan sonra [ö.59), Eb/Eb simetri eksenini üzerinde oluşturulmuş iki yeni tetrakord [Eb-Gb-Ab-A ve Eb-C-Bb-A] ile bölüm devam eder (ö.60). Ardından yeni bir tetrakord [Gb-A-Bb-C] ve bu tetrakordun aralık ilişkilerinin sıralaması değiştirilerek üretilen bir başkası [Gb-Eb-Db-C], OCT-0 dizisinin alt kümesini oluşturur. Burada A/A ve C/C simetri eksenlerinin tekrar edilmesinden sonra, bir önceki tetrakordun [Gb-A-Bb-C] yine minör üçlü kaydırılması ile üretilen yeni bir tetrakord, [Eb-F-G-A] ile bir yenisi [A-Bb-C-Eb] birleştirilerek Eb Lidyen alt kümesi oluşturulur (ö.61). Bu tetrakordların kaydırılması, tıpkı, kullanılan simetri ekseninde de olduğu gibi, 3/9 döngüsü üzerinde gerçekleştirilmiştir. Süreç, pentatonik alt küme [Db-Gb-Ab-Bb], ve bölüm başındaki tetrakordların [A-C-D-E ve C-Eb-F-G] ardışık olarak tekrar edilmesiyle son bulur.



Şekil 47: Debussy: Pour les Huit Doigts (ö.63).

Bir oktatonik trikord¹⁶ [Bb-Db-Eb] ve bir diyatonik tetrakord [G-A-B-C] kombine edilerek tamamlanmamış bir OCT-1 dizisi oluşturulmuştur (öö.63-66). Hemen ardından birbirlerinden yarım aralık uzaklıkta olan iki adet pentatonik dizi [Db-Eb-Gb-(Ab)-Bb] ve [D-E-G-A-B] kombinasyonunun 1/11 döngüsünü, yani on iki sesli kromatik diziyi tamamlamasıyla eser noktalanır (öö.67-71).

3.4.1 Sonuç

Debussy'nin piyano etütleri, bestecinin yazdığı son piyano eseridir. Bu nedenle bestecinin kompozisyon dilinin geldiği son noktaya bir örnek teşkil etmektedir. Bu etütte tonaliteye dair herhangi bir unsur görülmemektedir. Eser tamamen simetrik ve döngüsel yapılardan oluşmuştur. On iki sesli kromatik dizi içerisinde yapılan bölümlenmeler farklı aralık ilişkilerine sahip tetrakordlara dönüştürülmüş ve bu tetrakordlar ile farklı dizi ve modlar oluşturulmuştur.

Dizi ve modlar, tam veya yarım sesli aralıkların belirli şekillerde sıralanmasıyla oluşur ve aralık kullanımı açısından benzerlik gösteren bölümlere sahiptir. Örneğin T.T-1 serisi [C-D-E-F#-G#-A#], C İyonyen modunun bir alt kümesini içerir [C-D-E-F-G-A-B]. İyonyen modunun kalan sesleri ise [F-G-A-B], T.T-2 serisinin bir alt kümesini oluşturur [C#-D#-F-G-A-B]. Fakat bu iki farklı tam ton dizi tamamlanarak birleştirildiğinde kromatik diziyi oluşturur. Bu durum, tam ton dizileri kullanılarak kromatik ve diyatonik seriler arasında geçiş yapılabilmesini sağlar.

Debussy bu eserde, mod ve dizilerin içerisinde bulunan farklı bütünlükteki aralık sınıflarını birleştirerek yeni modlar ve diziler oluştururken, bunların diyatonik, oktatonik ve tam ton bölümlenmelerinden faydalanmıştır. Ayrıca, modları simetri eksenini kullanarak da tamamlayabilmiştir. Bu bağlamda eser, tamamen döngüselidir.

¹⁶ Trikord (İng. *Trichord*): Herhangi bir üç sesli tını kümesine verilen isim.

SONUÇ

Bu çalışma, Debussy'nin hayatı ve bestecilik periyotlarının dönemin sanat akımları göz önüne alınarak açıklanması ve 20. yüzyıl müzik kompozisyonu prensiplerinin bestecinin piyano eserlerinde nasıl şekillendiğinin ortaya çıkarılmasını amaçlamıştır.

İlk bölümde bestecinin hayatı anlatılırken dönemin sanat akımlarıyla ilgili bilgiler de verilmiştir. Burada Debussy'nin kompozisyon dilinin gelişim sürecindeki faktörler ana hatlarıyla incelenmiş, bestecinin müziği ve dönemin sanatsal trendleri arasındaki benzerlikler araştırılmıştır. Ancak bu yapılırken, Debussy'yi izlenimci veya sembolist olarak sınıflandırmaya çalışmak yerine bestecinin iki akım ile olan benzerlikleri “öyküleştirilmeden” açıklanmaya çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde ise Debussy müziğinin 20. yüzyıl çerçevesinde sınıflandırılması amaçlanmıştır. Dönemin toplumsal durumu sonucunda ortaya çıkan yenilikçi hareketlerin müziğe ne şekilde yansıdığı ve müzikte oluşan değişimlerin ne şekilde incelenmesi gerektiği açıklanmıştır. Bu bölümde müzikteki değişimler dönemsel ve analitik faktörler olarak ikiye ayrılmış, Debussy müziğinin incelenmesi esnasında izlenmesi gereken yol sebepleriyle açıklanmıştır. Debussy'nin müziğinin kendinden önceki ve sonraki döneme kıyasla çok daha “kuralsız” olması göz önüne alınarak yeni analitik yöntemlerin gerekliliği saptanmış, bu yöntemlerin temel prensipleri hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü ise önceki bölümde anlatılan problemin kanıtı niteliği taşır. Burada, ikinci bölümde sözü edilen analiz yöntemleri kullanılarak Debussy'nin piyano eserleri incelenmiştir. Bu bölüm bestecinin kompozisyon dilinin

zaman içerisindeki gelişimini ve değişimini anlatırken, aynı zamanda sözü edilen analiz yöntemlerinin gerekliliğinin anlaşılması açısından önemlidir.

Bu tez, Debussy hakkındaki kaynak açığını gidermeyi ve bestecinin müzik analizleri sırasında kullanılabilir rehber olmayı amaçlamıştır.

KAYNAKÇA

Barbur, S. (2008). İzlenimcilik Akımının Müziğe Yansıması ve Bu Akımdan Etkilenmiş Bestecilerin İncelenmesi (yayınlanmış yüksek lisans tezi), Mersin Üniversitesi, Mersin.

Calvocoressi, M. D. (1908). Claude Debussy, *The Musical Times*, Musical Times Publications Ltd. , 49, 789:81-82.

Çevik, D. B. (2002). Claude Debussy ve Piyano Eğitimi (yayınlanmış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Çöloğlu, M. E. (2013). Debussy'nin Orkestra Yapıtlarında Tekrar Ögesi ve “Gelişen Çeşitleme” İlkesine Alternatif Parça Bütün Tasarımları (yayınlanmış doktora tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi , İstanbul.

Çöloğlu, M. E. (2016). Debussy'nin Müziği ve Sembolist Şiir, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6:150-178.

Forqurean, F. J. (2014). Claude Debussy: Harmonic Innovations in Historical and Musical Context (yayınlanmış mezuniyet tezi), Columbus State University.

Gülfırat, D. (2017). 20. Yüzyıl Müziğinin Gitar Tekniğine Etkisinin Leo Brouwer'in “Estudios Sencillos” Etütleri Üzerinden Açıklanması (yayınlanmış yüksek lisans tezi), Yaşar Üniversitesi, İzmir.

Jameson, E. R. (1942). A Stylistic Analysis of the Piano Works of Debussy and Ravel (yayınlanmış yüksek lisans tezi), University of North Texas, Denton, Texas.

Jean-Aubry, G. , Martens, F. H. (1918). Claude Debussy, *Musical Quarterly*, Oxford University Press, 4, 4:542-554.

Karpinski, S. G (1995). Structural Functions of the Interval Cycles in Early Twentieth-Century Music, Peter Lang AG, *International Journal of Musicology*, 4:183-184.

Klein, M. (2007). L'isle Joyeuse as Territorial Assemblage, University of California Press, *19th-Century Music*, 31, 1:28-52.

Myers, R. H. (1958). Claude Debussy and Russian Music, *Music & Letters*, Oxford University Press, 39, 4: 336-342.

Nadaeu, R. (1979). Debussy and the Crisis of Tonality *Music Educators Journal*, Sage Publications, Inc on behalf on MENC: The National Association for Music Education, 66, 1:69-73.

Orledge, R. (1981). *Debussy's Piyano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration*, The Musical Times, Haz. The Musical Times Publications, Vol. 122, No. 1655, ss. 21+23-27.

Riley, P (1961) Serialism, *Ambit Magazine*, 9:35-40.

Suusanni, P. , Antokoletz, E. (2012). Music and Twentieth Century Tonality: Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles, Rotledge, 3-83.

Uluğbay, S. Ş. (2013). Sanatlar Arası Etkileşimde Vasili Kandinski ve Arnold Schoenberg (yayınlanmış sanatta yeterlilik tezi).

Venturi, L. (1941). The Aesthetic Idea of Impressionism, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1, 1:34-45.

Westerby, H. (1900-1901). "Chromaticism" in Harmony: Proceedings of the Musical Association, *Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association*, 27: 197-239.

